



جامعة شستان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وأدابها

٦

ردد: 2008-9023

قضايا المكان بين المذاكرة والرواية في شعر (بديع صفور)

الدكتور يوسف حامد جابر

صورة الفرس في العقد الفريد

الدكتور جعفر دلشاد، مريم جلائي

مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري

الدكتور سامي عوض

فن الملمع: حلقة الوصل بين الشعرتين العربي والفارسي

الدكتور علي أصغر قهير ماني مقبل

بعضيات الإغراب بين الإبداع والتألقي في النقد العربي القديم

الدكتور ناصيف محمد ناصيف

أشكال النتائج الدينية في شعر خليل حاوي

الدكتور علي بنخني ابوعكي، فاطمة يگانه

شروط عمل اسم الفاعل في العربي دراسة تطبيقية على الربع الأول من القرآن الكريم

الدكتور مالك بيجي

مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعي:

شستان - سوريا

شستان - إيران

السنة الثانية، العدد السادس، صيف ١٣٩٠ هـ / ٢٠١١ م

دراسات في اللغة العربية وأدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورستدي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرياش آذرنوش

المدير التنفيذي: الدكتور شاكر العامري

هيئة التحرير (حسب العروض الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران

الدكتور آذرياش آذرنوش

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور إبراهيم محمد البب

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتورة لطفيّة إبراهيم بره

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور محمد إسماعيل بصل

أستاذ مساعد بجامعة تشرين

الدكتورة رنا جوني

أستاذ مشارك بجامعة سمنان

الدكتور محمود خورستدي

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور وفيق محمود سليمان

أستاذ جامعة تربیت معلم

الدكتور حامد صدقى

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور صادق عسكري

أستاذ مساعد بجامعة علامه طباطبائی

الدكتور علي گچيان

أستاذ جامعة همدان

الدكتور فرامرز ميرزاي

أستاذ جامعة علامه طباطبائی

الدكتور نادر نظام طهراني

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور عبدالكريم يعقوب

منقح النصوص العربية: الدكتور شاكر العامري

منقح الملخصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

الخبرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغوناني بيدختي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

هاتف: ۰۰۹۸ ۲۳۱ ۳۳۵۴۱۳۹

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

دراسات في اللغة العربية وآدابها

(٦)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعتا

سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

السنة الثانية، العدد السادس

- ✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.
- ✓ بموجب الكتاب الرقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

- ✓ این نشریه برلسانس مجاز 88/6198 مورخه 25/8/87 اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.
- ✓ بر لسان نلمه ای شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هش مجله ای علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها مجلة فصلية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلط الضوء على المثقافة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

نشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنجليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

- ١- يجب أن يكون الموضوع المقترن للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.
- ٢- يرتب النص على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنجليزية في ثلاثة صفحات مستقلة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

ت) نص المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنجليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.

٣- تدوين قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفواصله، عنوان الكتاب بالحرف المائل متبوعاً بفواصله، رقم الطبعة متبوعاً بفواصله، مكان النشر متبوعاً ب نقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفواصله، تاريخ النشر متبوعاً ب نقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفواصله ثم عنوان المقالة متبوعاً بفواصله ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل متبوعاً بفواصله، رقم العدد متبوعاً بفواصله، تاريخ النشر متبوعاً بفواصله ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً ب نقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حدة ويتبع الترتيب الآتي إذا كان المرجع

كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

٥- تخضع البحث لتحكيم سري من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلمية عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتها تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدالة فوقها.

٨- ترسل البحث عبر البريد الإلكتروني للمجلة حسراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم traditional Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتندرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاثة نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه.

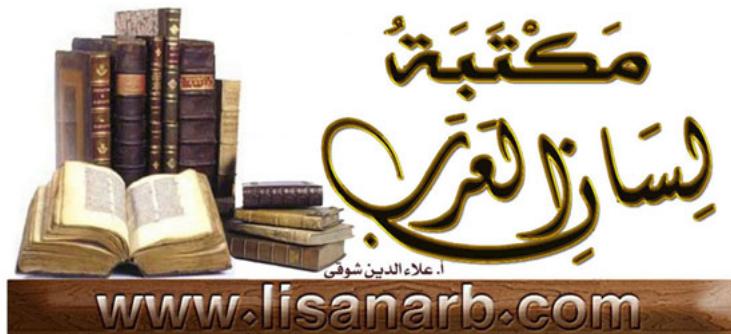
١٢- الأبحاث المنشورة في المجلة تعتبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعتبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي: في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندی.

lasem@semnan.ac.ir - ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب،

٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١



كلمة العدد

- ١- لقد استطاعت مجلة دراسات في اللغة العربية وأدتها أن تصدر حتى الآن ستة أعداد، و ذلك بالتعاون مع أساتذة الجامعات في إيران و سوريا، الأمر الذي يوجب علينا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكافة الأعزاء الذين بادروا بإرسال مقالاتهم للمجلة، وإلى كافة الأساتذة الذين تولوا أمر تحكيم المقالات والذين أبدوا وجهات نظر مفيدة.
- ٢- رغم الجهد الجبار الذي بذلها ويزنطها الأئحة لرفع وتحسين مستوى المجلة، إلا أنها نعرف بأنَّ الطريق لا تزال طويلة لإزالة كافة نواقص المجلة شكلاً ومضموناً، حيث نهيب بجميع الأساتذة والفضلاء ألا يخلوا علينا بمقترن حاكم البناءة للارتقاء بمستوى المجلة.
- ٣- في بعض الحالات التي يتم رفض المقالات فيها، يقوم رئيس التحرير بإرسال مقترنات لإصلاح المقالة إلى صاحبها، فإن التزم المؤلف بتلك الإصلاحات فإنه يتم عرض المقالة على الحكمين.
- ٤- يطمح القائمون على المجلة في رفع مستوى المقالات علمياً ومنهجياً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقِّحين والحكام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلمية والمنهجية في أبحاثهم.

فهرس المقالات

قضايا المكان بين الذاكرة والرؤيا في شعر (بديع صقور)	١	
الدكتور يوسف حامد جابر		
صورة الفرس في العقد الفريد	٢١	
الدكتور جعفر دلشاد، مريم جلائي		
مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري.....	٤٤	
الدكتور سامي عوض		
فن المُلمع: حلقة الوصل بين الشعرتين العربي والفارسي	٦٥	
الدكتور علي أصغر قهْرماني مقبل		
هاليات الإغراب بين الإبداع والتلقّي في النقد العربي القديم	٨١	
الدكتور ناصيف محمد ناصيف		
أشكال الناصف الديني في شعر خليل حاوي	١١١	
الدكتور علي بخفي ابو ككي، فاطمة يگانه		
شروط عمل اسم الفاعل في العربية(دراسة تطبيقية على الربع الأول من القرآن الكريم) ...	١٣٩	
الدكتور مالك يحيى		

قضايا المكان بين الذاكرة والرؤيا في شعر (بديع صقر) *

الدكتور: يوسف حامد جابر *

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تسلیط الضوء على أبرز قضايا المكان في شعر بدیع صقر، هذا الشاعر الذي أطلّ على الحياة في إحدى قرى محافظة اللاذقیة، حيث الطبيعة ترسم مشاهد للمكان تتپن بالثراء والحيوية، وحيث المكان يمارس سطوطه على الشاعر فيسهم في تشكيل عقله وسلوكه تشکیلاً يتداخل مع إلفة المكان وقيمه المختلفة، مما استدعي حرص الشاعر على أن يحفظ للمكان حضوره في ذاته، فاختزن تفاصيله، ليظل متصلًا به، يلتجأ إليه، ويطلق عليه ليحكي خصائصه وتجلياته.

كلمات مفتاحية: المكان، الذاكرة، الرؤيا.

المقدمة:

يشكّل المكان بمفهومه الشامل الفضاء الأكثراً اتساعاً الذي تستوطن فيه الكائنات جميعها، مشكّلة في ذلك بيئات عديدة، وتفاصيل حياتية متباينة بتباين شكل المكان وكيفية توضعه في مساحة هذا الفضاء. فإذا كان الإنسان وحده هو القادر على وصف المكان وإعادة تشكيله، فإنّ المكان ذاته يسهم في تشكيل هذا الإنسان، كما يسهم أيضًا في إعادة صياغة العديد من قيمه وأنماط سلوكه، لذلك، فإنّه لا يمكن عد المكان محايداً، لما يمكن أن يقدمه من معطيات طبيعية واجتماعية وثقافية ونفسية، يجعل الكائن الإنساني مشدوداً إليه، ليس بوصفه شكلاً مادياً من أشكال الوجود، وإنما بوصفه فاعلاً في تكوين طباعه وعوالمه النفسية، ومن هنا تنشأ علاقة جدلية فاعلة بين المكان والإنسان.

وفي هذا البحث محاولة لوصف هذه العلاقة من خلال نصوص شعرية للشاعر بدیع صقر، نصوص امتلأت بالأمكنة، وتمارجت معها، ففاح في كثير منها عبق المكان وزهوه ونضارته. وهذا ليس

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، بجامعة تشرين في سوريا.

تاریخ الوصول: ٢٠/١٠/١٤٨٩ هـ. ش تاریخ النبیول: ٢٠/٢/١٣٩٠ هـ. ش

لأنّ المكان حاضر في ذاكرة الشاعر، بتفاصيله وأشكاله الثابتة وحسب، وإنما لأنّ الشاعر، في مواضع كثيرة، كان يقوم بتحريكه وتطوير ملامحه، وتشكيله بطريقة تجعله أكثر قرباً منه، لا بل يجعله حالاً فيه، متماهياً معه.

وقد حدد البحث مساره من خلال أربع نقاط رئيسة متداخلة، هي:

- ١ - عناصر المكان وخصائصه.
- ٢ - الوعي بالمكان.
- ٣ - ربط المكان بالزمان.
- ٤ - تحريك المكان وأنسته.

أولاً: عناصر المكان وخصائصه:

للمكان عناصر أساسية تشكله طبيعياً، وتضفي عليه بعدها موضوعياً، وهي في أساسها عناصر جغرافية، يتحدد من خلالها شكل المكان وأبعاده ومكوناته وعناصره الطبيعية الأخرى الدالة في تشكيله، دون أن يعني ذلك أنّ الشاعر لا يتدخل في صياغة هذا المكان الجغرافي، وترميم الكثير من مكوناته، ذلك أنّ الشاعر فنان بطبعه، والفنان وإن بدا أنه ينقل إلينا مكاناً محلياً، غير أنّ هذه الحياتية تتراوح قليلاً عندما يتم الترکيز على عناصر في المكان دون غيرها، لأنّ رصد مكان بعينه، وإظهار تفاصيله، ووصفها، قضية ليست عفوية بالكامل، وإن بدت كذلك، لأنّ الوصف الذي يتناول مشاهد من المكان يهدف إلى تجسيدها في صورة شعرية يتم بناؤها بالكلمات.

يقول في قصيدة عنوانها (أغنية صغيرة إلى وادي إلكي) :

"سكة وعرية مهشمة"

طريق أجرد

تلل وحصى

أطفال يستريحون من التعب المزمن العصيّ

غبار تسوّطه الرياح الحافة

وادٍ ينسلّ بين التلال اليابسة

كومة من العظام والأشعار

تسريحة بين ذراعي (موني كراندي)*

كابة مزمنة تستوطن (وادي إل끼) *

ترقب قدمو الأطفال

في الصّبّاح

وهم يحملون حقائبهم المدرسية " ١

يسلط الشّاعر الضوء هنا على أحد وديان التشيلي في أمريكا الجنوبيّة، وهو وادي (إل끼)، وعلى الجبل الصّغير (موني كراندي) الذي يتربّع داخله، ثمّ يقوم بذكر التفاصيل التي تتصل به، وكأنّه ينقل لنا صورة وصفية للمكان، غير أنّه يضفي على بعض تفاصيلها ملامح شخصية، أسهمت في شحن المكان بالإثارة والدهشة والأهميّة.

إنه المكان الذي تعبره أقدام التلاميذ الذين يمشون فوق الطّريق الأجرد إلّا من الحصى والغبار، وهو يروحون إلى مدارسهم ويجيئون، ومن حولهم تلال كثيبة تشارطهم كثيراً من أحراهم، وقليلاً من فرّحهم الطّفولي. فالمكان على الرغم من قسوة تضاريسه، ووحشته، فإن تلك الوحشة يتدّها أولئك الصغار الذين تضرّب أقدامهم الصّغيرة حصى الوادي في مكان، وغباره في مكان آخر، وهم مقبلون على الحياة بروح مفعمة بالأمل.

يتبع الشّاعر وصف المكان من خلال رصد تفاصيل هذا الوادي:

١ - صقر، بديع، الأعمال الشّعرية، ص ١٢.

* إل끼: وادٍ في التشيلي. موني كراندي: جبل يطلّ على الوادي.

"نهر صغير"
 يزحف فوق صدرك أيها الوادي الأغبر
 قبعتات سوداء حزينة
 فوق رؤوس متعبة
 تجرجر أقدامها بين قتوات صغيرة
 تسوق مياه التهير الصغير
 إلى جذوع التوالي
 التهير الصغير القادم من صوب المناجم
 يحمل البرودة لأصابعهم المشققة
 يغسل الغبار فوق أرجلهم السمراء^١

في المكان نفسه تلتقط عدسة الشاعر تفاصيل أخرى تعمق المشهد، ويستكمل من خلالها صورة متکاملة له، إله التهير الصغير الذي يسیل ببطء، متھالكاً، بعد أن أتعبه الجريان وأضناه، حيث يعكس في حركته حركة أولئك الكادحين، عمال المناجم الذين يسعون مع أبنائهم كلّ صباح إلى عملهم، ويعودون وهم يرسمون بأقدامهم المتبعة صورة للمكان أكثر واقعية.

إنّ السكة الحديدية، ومن فوقها العربة المحطمة، كلتاها صورة واقعية تعكس عملاً دؤوباً يمارسه الناس بصمت في المناجم التي تضج بالحركة والصخب، بينما ترنو الهضاب الجافة وذرارها الصناعي بحزن مقيم إلى العابرين بخطا متبعة نحو مستقبل مليء بالحلم والانتظار. أمّا الدروب التي يستكمل فيها الشاعر صورة المكان، فتستلقي على ظهرها ممتدة محاذاة ذلك التهير الصغير، بينما تسوطها أقدام العابرين، وتترك فوقها ندوباً صغيرة.

تنقل مع الشاعر إلى مكان آخر، يسلط عليه الضوء، يتزعّه من مكانه الطبيعي، بتجلّياته وفضاءاته، إنه قرية (قره دوران) وهي كلمة تركية، تعني بالعربية (السمراء)، وهي قرية سورية جميلة،

تنغرس بيوكا في السّفوح المجاورة للبح، بالقرب من بلدة (كسب) المصيف السوري الذي يترّبع فوق هضبة مشرفة على البحر، شمال غرب سوريا، يقول:

" فوق دربها الوحيد "

النازل إلى البحر

احتفالات فجر جديد:

أحزان سراء كوجوهم

شجر يشرئب بأعنقه عاليًّا

عصافير قبط لتجلب الماء

من الساقية " ١

المكان قرية السّراء، يطل الشّاعر عليه من علٍّ، يتقطّع بعض مكوناته، يحدّد ملامحه الطّبيعية، وأبعاده الجغرافية ((درب وبحر وأشجار سامة وعصافير وحداول ومياه، وكائنات بشرية يوضح هم المكان)) إنه مهرجان الطّبيعة البكر، يتجلّى في حركة مكوناتها، فييلو كلّ شيء فيها جديداً وغنياً، يعكس قدرة الشّاعر على انتقاء صورة للمكان، تبدو قابليتها للنمو والتكرر على الرغم من توضعها المكاني ضمن حدود معينة، وهذا ينعكس على كيفية استدعاء هذه الصّورة المكانيّة، وعلى كيفية تقبّلها، وينبع القدرة على إضافة الحالة الوجدانية المتمثّلة في العلاقة بين الحواس والمكان، بما يمكن أن تملأ المكان، بوصفه بقعة جغرافية، بالتنوع والثراء والامتداد خارج حدوده الفيزيائية المعروفة، فـ " حين تكون الصّورة طازجة، يصبح العالم كله طازجاً " ٢ . إنّ العلاقة التي تقيّمها مكونات المكان في هذه القرية الجبلية يجعل الحدود الطّبيعية التي التقطتها ذاكرة الشّاعر مفتوحة على حدود غير طبيعية، حدود نفسية وفنية وجمالية تشعر بإمكانية فتح المكان وتوسيع آفاقه. فالدّروب تعكس حياة نشيطة

^١ - المصادر نفسه، ص ٣٣٧.

^٢ - باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص ٦٨.

فاعلة للناس، والبحر مكان للامتداد والعمق والمعنى، والشجر رسوخ وعنفوان وتطلع إلى سماء تطلّ عليه بمحمية، وعصفير توّكّد في المكان الحرّية والانطلاق، ومياه تسيل فتدخل في نسغ كلّ شيء.

إنّ المكان الذي يرحب الشّاعر في رصد تفاصيله، يشعر بقربه منه، ويحبّته له، ويأمّكانيّة تعيمه، لأنّ "المكان الذي نحبّه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزّع ويدوّ كأنّه يتّجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة" ^١، وعلى هذا الأساس يمكن فهم طبيعة المكان وقدرته على التجلّي.

ثانياً: الوعي بالمكان:

ينبع الشّاعر المكان خصوصيّة استثنائيّة، من خلال وعيه به، ومن خلال تداخله مع سيرته الذاتيّة وتعالقه معها، يحبّيه في لاسعوره، لأنّه تعايش معه مادياً ووجودياً، ققام بتحزيره في ذاكرته، وعندما يلحّ عليه، يضغط لاسعوره هذا على شعوره، فيبدأ وعيه بالتشكّل، وهنا تبدأ ذاكرة الشّاعر بالتفاعل مع المكان، وتعمل رؤياه على تطوير هذا التفاعل من خلال محورين رئيسين، يتّجه أحدهما إلى الأعمق، إلى الذات الشّاعرة، يستبطنهما، ويحرّك كواطنها، ويتجه الآخر إلى الخارج، إلى المكان الذي كان استقرّ داخل هذه الذات، وهكذا "يستبطن الوعي الأشياء فتحوّل إلى ظواهر" ^٢، حيث يبدأ هذا الوعي بالانفتاح على الأزمنة لتمارس الذات من خلاله إدراك ما هو موجود، وتشكيل ردود أفعال تعيد للمكان حضوره وألقه داخل الذات.

يقول:

"قريباً من هذا الحيط البعيد

تامين يا بلادي كزنقة

حقولك كتاب أضمه إلى الصدر

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٢.

^٢ - باختين، ميخائيل، أشكال الرّمان والمكان في الرواية، ص ٤.

أحمله إلى ساحات العشق

وأطلقه كحجل بري^١

المكان، هنا، هو الوطن، بقوله وساحتـه وخصـوصـيـته، يحملـه الشـاعـر إلـى بلـادـ الـغـربـةـ، يستـدعـيهـ، يخـضـعـهـ لـانـفعـالـاتـهـ وـعـوـالـهـ التـقـسـيـةـ، فيـظـهـرـ نـابـضاـ بـالـحـرـكـةـ وـالـحـيـوـيـةـ، وـتـبـدوـ صـورـتـهـ مـضـمـنـةـ بـعـقـبـ الذـكـرـيـاتـ، وـمـلـوـنـةـ بـأـبـعـادـ يـفـتـحـهـاـ الفـضـاءـ عـلـىـ مـسـافـاتـ، تـعـيـدـ الذـاـكـرـةـ رـسـمـهـاـ وـتـلـوـيـنـهـاـ بـمـوـدـةـ وـإـلـفـةـ. فالـوـطـنـ زـهـرـةـ مـفـتـحـةـ، حـقـولـهـ كـتـابـ يـحـكـيـ قـصـةـ حـيـاةـ، طـفـولـةـ وـصـبـاـ وـشـبـابـ، وـذـكـرـيـاتـ لـاـ تـنـتـهـيـ، ذـكـرـيـاتـ مـنـ الصـعـبـ قـتـلـ مـفـرـداـهـاـ وـاقـعاـ فـيـ المـكـانـ، بـلـ يـمـتـنـلـهـاـ الشـاعـرـ بـوـصـفـهـاـ وـاقـعاـ فـيـ وـعـيـهـ وـرـؤـاهـ، لـذـلـكـ يـمـسـيـ الـوـطـنـ هـنـاـ جـزـءـاـ مـنـ الشـاعـرـ، فـاعـلاـ فـيـهـ، مـكـوـنـاـ رـئـيـساـ مـنـ مـكـوـنـاتـهـ، فـيـ أـيـ مـكـانـ يـرـحلـ إـلـيـهـ، وـيـخلـ فـيـهـ، إـنـهـ يـصـبـعـ عـمـرـلـةـ الـحـلـمـ الـذـيـ يـخـصـبـ رـحـلـتـهـ فـيـ الـحـيـاةـ كـلـمـاـ أـحـسـ بـالـإـمـالـ، وـلـعـلـ هـذـاـ يـبـدوـ وـاضـحاـ فـيـ قـولـهـ:

"أيتها البحـرـ"

فـيـ القـلـبـ لـؤـلـؤـةـ اـسـمـهـاـ الـوـطـنـ
يـحـمـلـهـاـ الـغـرـبـ يـمـلـأـهـ كـلـ الـجـنـورـ
يـطـوـفـ بـهـاـ فـيـ كـلـ الـمـرـافـىـ
يـعـانـقـ وـجـهـ الـأـحـبـةـ فـيـهـاـ^٢

لا يغيب الوطن عن الشاعر، ولا بدائل منه، لأنّ وعيه به يبني علاقات وأواصر تدخل المكان في مكونات الشاعر، وتتدخل الشاعر في مكونات المكان، فتتألف مكونات كلّ منهما بشكل فعال، لردم آية فجوة يمكن أن تجعل المكان محيناً ومجاناً، ذلك أنّ إدراك المكان وفقاً لذلك يتتجاوز حدود المدرك في أبعاده المعزولة والمحدة إلى كيفيات أخرى تعكس التنظرية إليه فتملاً الدّاخل به، وتبدو صورة المكان هنا صورة نفسية كاملة، تعبّر عن تجربة شعرية وشعورية متّامية، إذ تتشكل "الصورة الكاملة النفسية

^١- صقر، بديع، الأعمال الشعرية، ص ٣٢٠-٣٢١.

^٢- المصدر نفسه، ص ١٤.

أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيراً عميقاً ينْم عن شعوره وإحساسه^١ .

إنّ الشاعر في هذا المقطع يبدو أنه يغادر المكان الطبيعي، يغادر وطنه، غير أنّ عمق إحساسه به، وشعوره بأهميّته، يعمل على إدخاله إلى ذاته، يحتفظ به في المركز النابض بالحبّ والحيوية والحياة، ليجعله حاضراً فيه، باعثاً في أعماقه الذكريات كلّها، تلك التي تعمّق وجوده، وتؤكّد خصوبة الحياة في المكان الذي يحبّ.

إنّ انتفاء المكان للداخل يحدّد طبيعة هذا الدّاخل وصلته بالمكان، كما يحدّد، صورة المكان، وكيفية صياغة الدّاخل لتلك الصّورة. يقول:

القامة التي لا تستوي
لا تقترب من ضفتها
أدر ظهرك وهوول صوب الجبال
التي لا تعرف الانحناء^٢

هناك كائنات بشرية وأمكنة، ورؤى تحدد قناعات الشاعر من العناصر المتشكلة، هذه القناعات تجلّى من خلال سلوك تتمّ ممارسته وتفعيله، فالضّياف التي تتشكّل منها القامات المنحنية الخانعة، أمكنة للتّفّي والاغتراب والعطالة، تحكمها الهشاشة والسّطحية، في مقابل الجبال التي تتميّز بكونها أمكنة للرسوخ والعنفوان والصلابة. وهنا تكتسب الأمكانة قدرة استثنائية تستقطب طاقات الشّاعر للتفاعل معها، بحيث تصبح جزءاً من وعيه بها، ومركزًا لجذبها إليه، إنّ "الأكثر متانة هو الذي ينتصر مانعاً ظهور الأضعف"^٣. وهو لا ينتصر بذاته، وإنما ينتصر من خلال ما يشيره في وعي الشّاعر من مقومات الحياة، وما يمكن أن يخترنه من غنى وعمق وجمال. إنّ التّجلّي المكاني للجبال في المقطع السابق يهيمن

^١ - العاكوب، عيسى، العاطفة والإبداع الشّعري، ص ٢١.

^٢ - صفور، بديع، الأعمال الشّعريّة، ص ٢٠١.

^٣ - كلانتسكي، روبرتا، ذاكرة الإنسان بني وعمليات، ص ٢٩٤.

بوصفه مركز ثقل وحضور داخل الذات، بحيث تبدو الذات من خلاله مشاركة في صنع صفات خاصة للمكان تؤمن لها حضوراً مماثلاً.

ثالثاً: ربط المكان بالزمان:

إذا كان المكان تلك المساحة المتشكّلة في أبعادها الثلاثية المعروفة، تنسجها علاقات متصلة ومتوصلة، فإن الزمان هو حركة هذه المساحة وتموجها، وهي حركة ملزمة للمكان، تقع في صميمه، إذ لا يمكن تصوّر المكان بوصفه شكلاً مادياً معزولاً خارج إطار حركة الزمان وخارج تأثيراته فيه، وهنا يمكن الارتباط العضوي بين المكان والزمان، وهذا الارتباط ماثل في الطبيعة، بوصفها كياناً محايضاً، وماثل أيضاً في الفن، بوصفه موقفاً يعيد تشكيل هذه العلاقة وفقاً لرؤى الفنان وهواجس، ووفقاً لطريقة استدعائه لهما.

وفي نصوص الشاعر (صفور) تراحم الأمكنة، ليس بصفتها أمكنته محايضة وحسب، وإنما بصفتها أمكنته مستوحاة تكشف عن حالته النفسية، وعن تفاعل هذه الحالة مع تلك الأمكنة أيضاً. فالإمكانات التي يستدعيها الشاعر تحول من حال إلى حال في ذاكرته ورؤياه، كما يتحول الزمن إلى أزمنة متقطعة تداخل لتبني صورة نفسية للمكان وللعناصر المتشكّلة فيه، يقول:

"وحين يتتساقط ورق العمر
على صفاف الدروب
على منحدرات النهر
وحين تحمله الريح
وترميه في سلال الوحشية
ستظللين ذلك العطر الذي
يداعب نسيم القلب " ^١

^١ - صفور، بديع، الأعمال الشعرية، ص ١٩٣.

في هذه الصورة يدخل الشاعر (الإنسان) في علاقة مع المكان، بصفته محكوماً بحركة الزمان، وبصفة الزمان فاعلاً فيه، يدخل في نسيج حياته، يخضع هذا النسيج لسيطرته، وتبدو هيمنة الزمان وقلره على إحداث تغيرات جوهرية في صميم الكائن الإنساني واضحة، على الرغم من أنَّ الأمكانية هنا (النُّزُوب ، المنحدرات) تبدو حاضنة لحركة هذا الزمان، ولحركة الكائنات فيه، وهذا ما تدفعه إلينا التشكيلات اللغوية في التصْ (حين يتراقص ورق العمر)، (وحين تحمله الرِّيح وترميها) يسيل الزمان هنا، ويسيل معه حيوية الكائن، تسيل معه قدرة هذا الإنسان على مواجهة الزمان، فيفقد تباعاً إمكاناته المادية وقواه الفاعلة، حتى يضمحل ويلاشي، يؤكّد ذلك أيضاً، الأفعال المضارعة التي تدلّ على نمو الحركة وعبورها، ليس باتجاه الأعلى، وإنما باتجاه الأسفل، باتجاه العطالة المادية للكائن، وباتجاه البعد عن حيويته. ولأنَّ الزمان محكم بالتموج وتعدد الحركات، فإنه يعمل على خلق إحساس مختلف عند الإنسان الذي تحكمه فاعلية الزمان، وذلك بسعى هذا الإنسان لمراكلمة طاقاته الإنسانية الكامنة، الآخذة بالاضمحلال، وتفعيتها في مواجهة هذا التدمير المتواصل الذي يمارسه الزمان. فالشاعر يواجه سطوة الزمان هنا من خلال تعديل مكانه تلك الطاقات المتجمدة بالوعد الذي قطعه (ستظلّين ذلك العطر الذي يداعب نسمة القلب)، والذي أثرى فيه خصوصية الحياة التي يعمل الزمان ومكوناته على إمحالها وإتلافها.

في موضع آخر، يجد الشاعر (صفور) يوسع دائرة العلاقة بين الزمان ومكونات المكان، جاهداً لجعل هذه العلاقة مقاييساً لفاعلية الإنسان وطاقاته المتقدّدة، وليس مقاييساً لعطالته ونفيه.

يقول:

“في العشيّات الصغيرة

نيكي رحيلهم

في العشيّات الصغيرة

يمزق مطر غريب

يشقّ هرّاً للبكاء

في العشيّات الصغيرة

(فوق هذه الأرض)

مرّ طغاء

عشاق موت وطأوا

حقولاً ووجوهاً

مزقواً صدوراً

رسموا خطوط موت

وأنهار دماء

في العشيّات الصغيرة

(فوق هذه الأرض)

بعد كلّ حين

تهضم سفابل ووجوه

تحوّل ما رسموه من خطوط *^١

يظهر في هذا النصّ الارتباط العضويّ بين الزّمان والمكان، وتعمل ذاكرة الشّاعر على رصد تفاصيل حياتية متباعدة، تتحرّك وفق مسارات مختلفة، تقوم الذاكرة بتحديدها وتتبع اتجاهها، من خلال رؤيا إنسانية تعيد رسماًها، ليس وفقاً للمكان والرّمّان الطبيعيين، وإنما وفقاً للفعالية الإنسانية المتحرّكة فيهما. وهذا المعنى نرى المكان يأخذ بعداً آخر جديداً، يفقد فيه طابعه السّكوني وسلبيّته المادّة، ويصبح سيالاً غير محدود، لا منتهياً، يصير عنصراً له تاريخه الخاصّ وإطاره وعملية تطوره الخاصة^٢. ويصبح الرّمّان فيه خاصّاً للحالة ذاهباً، خاصّاً لحركة اجتماعية فاعلة، تعيد بناء المكان والرّمّان، وتفتحهما على آفاق جديدة، يقوم الشّاعر بتشكيلها وفقاً لمطامحه ورؤاه. وبالعودة إلى النصّ يمكننا اكتشاف ذلك، فالنصّ يتأسّس على ثلات حركات، في الحركة الأولى، يبدو المكان حاضراً للناس من خلال

^١ - المصادر السابق، ص ٣٧٢-٣٧١.

^٢ - صالح، صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص ٢٨.

تماهيه مع الزّمان الدّاخل في نسيج الحياة الإنسانية، فالخصوصيّة التي يجسّدّها سلوك النّاس من خلال اجتماعاتهم في المساءات المتتالية، تعكس تالفاً وحميميّة، يعكسان بدورهما تالفاً مماثلاً بين المكان والزّمان. فالمكان، هنا، ليس شكلاً هندسياً محايداً، وإنما هو فاعل في عواطف الناس ومشاعرهم، لأنّه الحضن الدافئ الذي يؤكّد ملامحهم الإنسانية، ويحافظ عليها، كما أنّ الزّمان ليس تلك الحركة التي تتناوب على المكان وتمارس فعل التغيير فيه، وإنما هو حاضن للذاكرة الإنسانية أيضاً، هذه الذاكرة التي تنفتح على الأزمنة، وتعيد صياغتها، واستثمار حركتها لمصلحة الإنسان.

في الحركة الثانية، يشهد المكان عبر طفاة، يمارسون فعل القتل على البلاد والعباد، حيث يصبح ساحة تتدافع فيها أقدام الغرفة الذين عملوا على تغيير معلم المكان بتقطيع أوصاله، وتزييق صورته البهية، والبطش بأهله المغروسين فيه، ومحاولة اقتلاعهم من جذورهم التي أنبتتهم إنباتاً كالأشجار التي تسمق في فضاءه، كما يظهر الزّمان بوصفه شاهداً على حركة العابرين فيه. إنه التاريخ يسرد لنا قصّة التحوّلات التي عصفت بالمكان وقاطنيه، فصار جزءاً من الذاكرة، يتمّ استحضاره لتأكيد فاعليّة المكان في الرّهن الحاليّ، وقدرته على مقاومة الخراب وصدّه، إننا " نستذكر فعلاً بشكل أشدّ تأكيداً حين نربطه بما يليه، وأكثر مما يكون الأمر حين نربطه بما يسبقه " ^١.

وهكذا تحقّق الذاكرة هدفها هنا، من خلال استحضار حالة زمنية عابرة، لتأكيد حالة زمنية مستقرّة، تتأسس من خلال انتشار الحركة الثالثة في النصّ، هذه الحركة تعمل على بعث حيوية المكان من جديد، وعلى إخاض مقومات الحياة فيه، بعد الخراب الذي كان عبره، إنّ السّنابل بوصفها رمزاً للخير والّماء، تنهض في المكان لتوكّد فاعليّة الزّمن الحاليّ، كما تنهض الوجوه كاشفة عن قاماها المنتصرة على أشكال الخراب والموت كلّها.

^١ - باشلار، غاستون، حلليّة الزّمن، ص ٦١.

في نص ثالث تنهض حركات أخرى، تفاعل بين المكان والزمان، من خلال ذاكرة حية هتم بأدق التفاصيل، وتستحضر مدلولات جديدة، تعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان بطريقة أكثر حميمية، بينما يطلّ الزمان بوصفه مسافة تنفتح في المكان، وتعالق مع مكوناته.

يقول:

"شملاً يغنى"

محرائه يلهم وجه الأرض

بين تصاريس الخطوط

سقوط جدي

بالقرب منه كان عصافير

تلقط حبات القمح

"شملاً يغنى"

جنوباً يغنى

قبل أن يسقط جدي

غنى مواليه للسفوح المنحدرة

صوب وديان العمر السحيق

و قبل أن يسقط جدي وراء شجر الغربة

لوح مسلماً على الجبال، وعلى الطيور،

وعلى ربيعة الذي كان "١"

تلتفي في النص مقومات الزمان والمكان لتوّكّد جدلية الحياة بوصفها تقوم على تفاعل حقيقي بين تلك المقومات، بما يمكن أن تمتّع به من مكونات فاعلة، تتحرّك في إطاري المكان والزمان، بأبعادهما الواقعية وقيمها الإنسانية.

^١ - صفور، بدیع، الأعمال الشعرية، ص ٣٦٥-٣٦٦.

المكان هو الأرض - السفوح والجبال والوديان، هو جهاهَا، حيث يتحرّك محراث جده بقوّة ساعده، شمالاً وجنوباً ليعد للأرض ألقها وخصبها ومواسيمها من خلال اتصال فاعل معها، لا بل من خلال استغراق واع مع مكوّناتها، يشعر بأنّ المكان (الأرض) جزء منه، وأنّه جزء من المكان. والشاعر هنا يعمل على رصد هذا التفاعل، وعلى تحديد إطار واقعي له من خلال شبكة العلاقات الذاتية والموضوعية التي قام بنسجها، والتي عبرت عنها الصورة الشعرية في التص "إنّ" بعد الموضوعي للمكان يتجلّى في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقع المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية^١. هكذا يستعير الشاعر من المكان عناصره الإنسانية والطبيعية ليصنع منها نسقاً خاصاً للمكان يشعر بواقعيته، لا بل يؤكّد هذه الواقعية ويرسّخها، ويفتحها على معطيات وجودية تنمّي التفاعل بين المكان ومكوّناته.

أمّا الزّمان، كما يظهره النص، فيتجلّى في الحركة المستمرة الدّرّوبة للجدّ ولحرائه، يتجلّى في الجهات التي تستقبل خطواته، في الأيام السّاعية لإنجاز فعله، في الفصول التي تعبر، فتجسد في عبورها حركات مماثلة، تجاذب مماثلة، تزيح في المكان أشكالاً للعطالة التي قضت، وتطردها، وتخلق فيه أشكالاً أخرى للغنى وللحياة، كما تتجلّى في الحركة الفاعلة والغناء والعصافير والخصوصية.

بذلك يبدو كلّ من المكان والزّمان فاعلاً في الآخر، متكمّناً من استثمار طاقات الآخر الفاعلة في خلق صورة للحياة وللحجود أكثر جدّة وأكثر خصوبة وأكثر قابلية للاستمرار ولل فعل "فالزّمان والمكان لا يقيمان تجاههما كطرفين متضادين، بل يقيمان علاقة استغراق ما هو متبدل"^٢، وهذا الاستغراق هو الذي يسمح بإعادة تشكيل المكان وتشكيل مكوّناته، وعلاقة ذلك الزّمان من خلال رصد الشاعر لهذه العلاقة وتفعيلها، بما يمكن أن يمنحنا شعوراً قريباً بقيمة الحياة وأمتالها.

رابعاً: تحريك المكان وأنسنته:

^١- صالح، صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص ٥٨.

^٢- المصادر نفسه، ص ٧٣.

إنّ علاقـة الشـاعـر الأصـيلـة بـالـمـكـان تـمـكـنه مـن إـعادـة صـيـاغـتـه، وـذـلـك بـأـسـنـتـه وـزـرـعـ الـأـلـفـة وـالـمـوـدـة دـاخـلـه، وـتـسـهـمـ فـي تـفـعـيلـ التـرـاـصـلـ مـعـهـ، وـالتـأـكـيدـ عـلـى خـصـوصـيـتـهـ الدـاخـلـيـةـ، وـالـاـرـتـقاءـ بـهـ إـلـى مـسـتـرـيـاتـ لـا يـعـودـ فـيـهـ المـكـانـ مـحـايـداـ، وـإـنـما يـظـهـرـ بـوـصـفـهـ كـائـناـ إـنـسـانـياـ لـهـ مـشـرـوـعـهـ الثـقـافـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ الـذـيـ يـسـعـيـ لـإـظـهـارـهـ وـالتـأـكـيدـ عـلـيـهـ، وـتـعمـيمـ مـقـومـاتـهـ فـيـ الـحـيـاةـ. بـهـذـاـ الـعـنـيـ يـفـقـدـ المـكـانـ وـاقـعـيـتـهـ الـمـادـيـةـ، يـفـقـدـ مـسـاحـتـهـ وـوـجـحـهـ، يـفـقـدـ مـسـافـاتـهـ الـمـعـروـفـةـ، بـمـاـ فـيـ ذـلـكـ حـرـكـةـ الزـمـانـ فـيـهـ، ليـصـبـحـ مـعـادـلـاـ لـلـحـلـمـ، مـحـكـومـاـ بـرـؤـيـاـ تـتـجاـوزـ حـلـودـ الـذـاـكـرـةـ الـيـتـيـ تـخـاـوـلـ تـحـدـيدـ مـلـامـحـهـ الـتـقـلـيـدـيـةـ إـلـىـ فـضـاءـاتـ إـنـسـانـيـةـ رـحـبةـ، تـجـعـلـ كـلـ شـيـءـ فـيـهـ نـاطـقاـ بـلـغـةـ إـنـسـانـيـةـ ذاتـ مـلـلـوـلـاتـ تـفـيـضـ عـلـىـ كـلـ شـيـءـ، تـعـمـقـ الـحـسـ الـإـنـسـانـيـ، وـتـدـفـعـ بـاتـجـاهـ مـشـرـوـعـ إـنـسـانـيـ فـاعـلـ، يـكـونـ بـدـيـلاـ مـنـ مـشـارـيعـ الـهـيـمـةـ وـالـتـسـلـطـ وـالـخـوـفـ وـالـتـجـوـيـعـ. يـقـولـ فـيـ مـقـطـعـ طـوـيـلـ مـنـ قـصـيـدـةـ بـعـنـوانـ (ـبـيـانـ بـيـتـ عـلـانـ عـلـىـ مـشـارـفـ الـعـامـ ٢٠٠٠ـ)ـ

" لا أذكر أني علقت "

مشنقة أغنية

أو عقدت (بروتوكولاً) مع عدو

أو خنقـتـ بـالـمـيـدـاتـ غـصـنـ لـيمـونـ

أو محـوتـ اـبـتسـامـةـ مـنـ

دـافـاتـرـ الـاستـيقـاظـ

وطـلـيـةـ أـحـزـانـيـ

لـمـ أـدـخـلـ فـنـادـقـ الـعـلـمـةـ الصـعـبةـ

بيـتيـ يـتـسـعـ لـأـهـارـ

الـحـزـنـ الـوـدـودـ

معـيـ ثـنـ رـغـيفـ

رـبـماـ أـقـلـ أوـ أـكـثـرـ

لـمـ أـعـمـلـ مـخـبـرةـ سـرـيـةـ،

طيلة أحزاني، لصالح أحد
 لم أرم روحًا من طائرة
 أو من قطار سريع
 حقول جسدي سهوب
 فسيحة للغناء
 قلبي غابة مطر ونسائم خضراء
 سماء لطائرة من ورق
 نهر لزوارق أطفالكم
 سأطيرها فوق بيادري
 ساضعه في جداولي
 ومعاً سرقص
 تحت ضوء التحوم^١

لعلنا ندرك في هذا النصّ كيف يقوم الشاعر بتحريك المكان وأنسته من خلال تلك الشحنات الانفعالية التي شكل منها صوراً تعكس رؤيا الشاعر وارتباطه الوثيق بالمكان. فالمكان هنا (بيت علان) قرية الشاعر (وطنه الصغير)، والصور هي تشكييلات هذا الوطن التي تحكى قصة الأفكار والقيم والمفاهيم التي تحملها (بيت علان)، والتي تشكلها بوصفها رمزاً تاريخياً معيناً بالسلام والمحبة، منذ البداية ينهض المكان (الوطن الصغير) ليحكى قصة انتماه للحياة والحبّ، فهو لم يعلق مشنقة لأغنية، ولم يعقد صلحًا مع عدو، ولم يتلف مقوّمات الحياة بالسموم. إنّ ذاكرة المكان لا تخزن معلومة تلمح إلى ذلك، والذاكرة هنا تاريخ وجود المكان، هي سجله الذي يحكى وقائعه، وما هو خارج التاريخ هو خارج المكان أيضاً، فالمعروفة، في أساسها، غير موجودة، لذلك هي خارج الذاكرة وخارج التاريخ.

^١ - صفور، بديع، الأعمال الشعرية، ص ١٧٣ - ١٧٥. وبيت علان هي قرية الشاعر الصغيرة شرقى مدينة اللاذقية.

هكذا ينهض المكان حاملاً قيم السلام والمودة، ويطلّ علينا معلناً انتماء المكان للإنسان الذي يسعى من أجل الحبّ والجمال، وهذا السعي مدفوع بمحاجس الإحساس بالأمان ورفض العزلة. إنّ القيمة الإنسانية التي يشكلها المكان هي نفسها القيمة التي يسعى الشاعر لإبرازها من خلال انتماء له، ومن خلال حلوله فيه. المكان هنا ينطق بلسان الشاعر وروحه، والشاعر هنا متوحد مع المكان متداخل مع مكوّناته، ينمو داخله وينخر ملامحه ورغباته، فالجسد سهل واسعة للغناء، والقلب غابات من المطر، وإحساس بالانتعاش، سماء رحبة، وأنهار صغيرة يتذبذب ماؤها يروي الأرض، فتظلّ المواسم طافحة بالبركات، تلعب مع الأطفال، وتشاركهم في بناء مستقبلهم الآمن. المكان، هنا، صار رمزاً يحمل دلالات اجتماعية مليئة بالتفاؤل والحضور الإنساني البناء، صار حرية وانفتاحاً إيجابياً من خلال سلوك واعٍ يعلن عن ذاته بكلّ اقتدار، ويتجلى في ذلك الفرح الطفولي الغامر، حيث تتسم النجوم معلنة الانتماء إلى حيوية المكان وقيمته الإنسانية المقدّسة.

في نص آخر يعمق الشاعر في المكان الحسّ الإنساني، ويظهره بوصفه يمتلك طباعاً يتحدد من خلالها سلوكه وموافقه. يقول:

"لقربي الصغيرة طباع

كما للأشياء ظلال..."

لاتحبّ البرد ولا الرصاص

لاتحبّ القبور" ^١

يعود الشاعر، هنا، إلى قريته، المكان الأليف الذي يحسّ بتناسبه مع ذاته، يتشابك مع مكوّناته من خلال منح الشاعر المكان خصائصه وسجاياه، فيسند إليه رغباته، وينطقه بما في أعماقه. هكذا يطلّ المكان (القرية) ليفصح عن قيمه الإنسانية التي يسعى لترسيخها، والتي تظهر بوصفها شمائل تميزه وتوّكّد غناه الروحي، وهذا أبرز ما يتجلّى في المفارقة التي تجمع بين القرية الصغيرة الراودعة التي تترعرع على سفح جبل وبين الإعلان الذي أفصحت عنه، بما يمتلك من قوة الرفض والتحدي لمظاهر تعمد

^١- المصادر السابقة، ص ١٢٩.

إنّ إتلاف الحياة بأبشع الصور. إنّ السلوك المتواتر الذي اكتسبته القرية عبر مسيرة وجودها، واحتضنه به، والذي صار بالنسبة إليها قوةً ديناميكيةً فاعلة، هو الذي جعلها تعلن موقفها الرافض للبرد بوصفه عنواناً للفقر والتشريد، وللرّصاص بوصفه عنواناً للحروب والغوصى والتدمير، وللقبور بوصفها عنواناً لسكنون الكائن وعطالته. هكذا يصبح المكان (القرية) رمزاً شعرياً ناماً، يعلن انتفاءه للإنسان، ويسمّهم في صنع تاريخه.

ولعلّ هذا يذكّرنا بموقف (السيّاب) من قريته (جيكور) التي شكّلت لديه وطن الأحلام والحكايات، وطن الصبا والزرع والخضرة والمياه، ومكاناً للتماء والانبعاث من ماء^١. لقد ارتقى الشّاعر بقريته إلى مستوى البشر، وأضفى عليها الحياة بأدقّ تعابيرها.

في نصّ ثالث يوسع الشّاعر في المكان دائرة الأنسنة، ويمارس في هذه الدائرة ميله لجعل المكان مركزاً لتفعيل المظاهر الإنسانية.

"وضع يده فوق زهرة القلب

تطاول لها الوردة

مرّ أصابعه فوق سرّة الغابة

فتوجه ثغرها

واشتعلت شفتها بالكرز

تدّرك أنّ عيون الغابة

كانت شاردة

وكان ييلّها بنار صدره المشتعل "٢"

^١ - النصیر، ياسين، حمالیات المكان في شعر السيّاب، ص ١٢٢، ١٥٧.

^٢ - صفور، بديع، الأعمال الشّعرية، ص ١٨٣.

في المكان تطلّ الحياة معلنة عن نفسها من خلال هذا الحضور الفاعل الذي تمارسه عناصره، إذ لم يعد المكان يمتلك ملامحه المسندة إليه بشكل تلقائي، وإنما اكتسب صفات إنسانية، لا بل صار كائناً إنسانياً يمارس دوره في الحياة، ويكمّل فيها ما يحقق شرطها الإنساني. فالمكان هنا (الغابة) صار شخصاً، إنساناً، أثني مشتهاة، تجذب الآخر إليها، وتجذب إليه من خلال هذا الوهج الذي تمتلكه، ومن خلال هذا الحضور الأنثوي المعنى بالنشوة والحيوية، متمثلاً في هذا الجسد المتاغم: سرّة، وثغر مبتسم وشفتان تفوح منهما رائحة الكرز، وعيون ساهمة ترسم في المكان مدارات جديدة للعشق والجاذبية. إن الشاعر الجائع للحياة والحب والحرية وجد في المكان (الطبيعة ، الغابة) إحساساً بالأمان ينمو باتجاه تفعيل الحياة من خلال بث الروح في عناصر الغابة المختلفة، حتى كأنه يعيش ذكريات قديمة لسلوك مارسه في أحضانها، وظلّ ملاحقاً لها، يحرك في داخله مكاناً الاشتئاء لسلوك مماثل. وما أنسنة المكان وفقاً للصورة المرسومة وإعطاؤه تلك الروح الحية، إلا دليل على تفاعل حيوي يهيمن على الشاعر ويدفعه لتحقيق متطلبات الحياة.

الخاتمة

بعد هذا العرض الذي قدّمه، نجد أنّ المكان بتجلياته المختلفة شكل للشاعر هاجساً ظلّ يلاحقه طوال مسيرة الشّعرية، حتّى وجدناه يحمله في أسفاره مرّة، فيطل عليه، ويخصي مفرداته ومكّوناته، ثم لا يلبث أن يطّور التّطرفة إليه فيدخله إلى ذاته، ويعيد بناءه في داخله، بما يكشف عن رؤيا إنسانية تصوّغ المكان بطريقة واعية تشعر بجيوّنه وهميمية التّواصل معه. ثمّ وجدناه يوسع من دائرة وعيه للمكان ليشمل الزّمان بوصفه حرّكة للمكان ولمكّوناته، فيعمل على استثمار طاقاته بما ينسجم مع الشرط الإنسانيّ الفاعل وفق مقتضيات الحياة والتّواصل البشريّ، ليخلص إلى إدراك جديد يعد فيه المكان كائناً إنسانياً فاعلاً، يقاوم أشكال العطالة والجمود والبلّي، ويسعى باتجاه الحضور المشترك الذي تتّناغم فيه عناصر المكان كلّها، بما يشعر بأنّسنته هذه العناصر ودفعها لتحقيق التواصل الإنساني بأسمى مظاهره.

المصادر والمراجع

- ١ - باختين، ميخائيل. *أشكال الترمان والمكان في الرواية*. تر. يوسف حلال، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٠.

٢ - باشلار، غاستون. *جدلية الترمن*. تر. خليل أحمد خليل، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

- والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- ٣ - باشلار، غاستون. *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- ٤ - صالح، صلاح. *قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر*، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة. الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ .
- ٥ - صفور، بديع. *الأعمال الشعرية*، توزيع دار الحارث، دمشق، ٢٠٠٥ .
- ٦ - العاكوب، عبسى على. *العاطفة والإبداع الشعري*، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ .
- ٧ - كلاتسكي، روبرتا. *ذاكرة الإنسان بين عمليات*، تر. د. جمال الدين الخضور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ١٩٩٥ .
- ٨ - التصیر، باسين. *جماليات المكان في شعر السياب*، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ .

صورة الفُرس في "العقد الفريد"

* الدكتور جعفر دلشاد

** مریم جلائی

الملخص

يبدو للمتأنّل في "العقد الفريد"، أنّ ابن عبد ربه الأندلسي قد أَلْفَ موسوعته الضخمة وما تشمل عليه من ثقافة إسلامية — عربية ما يثير الإعجاب، وللمؤلف وقوفات مع التراث الفارسي وردت متفرقةً في ثنايا هذا السّفر. ولو قدر أن يأتي تعريف للفُرس وثقافتهم في كتاب أَلْفَ في الشرق العربي لاعتبرنا هذا الأمر طبيعياً وذلك بمحاورهم البلدان العربية وما يلزمهم من صلات.

في حين أنتا نشاهد أنّ المسافة الجغرافية والتباين التاريخي والثقافي بين عرب الأندلس والفارس لم يكونوا حاجزاً من أن تصل أخبار من بلاد فارس إلى أقصى الغرب العربي لتظهر في هذه الموسوعة الفريدة، وما يتّصف به هذا الشعب من تراث. وقد تجلّت أقوال ملوكهم وحكّمائهم وخاصة في عصر بين ساسان في هذا الأثر، ولعلّ هذا الأمر يرشدنا إلى رصد التناص الأدبي، وإلى العلاقات التي كانت سائدةً عندئذٍ.

لقد حاولت هذه الدراسة جمع شتات ما ورد ذكره في "العقد الفريد" عن أدب ملوك الفُرس وحكّمائهم كي تضع أمام القارئ صورة عن الفُرس من خلال الأدب الأندلسي.

كلمات مفتاحية: ابن عبد ربه، العقد الفريد، الفُرس، الأدب الأندلسي.

المقدمة

الحمدُ لله الذي جَعَلَ اختلاف الشعوب آيةً للناس لعلهم يتذكرون، والصلوة والسلام على النبي العربي خاتم الأنبياء والمرسلين محمد صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَعَلَى آله الطاهرين.

* - أستاذ في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة إصفهان، إيران.

** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بجامعة إصفهان، إيران. (maryamjalaei@gmail.com)

من المسلم به أنَّ الأندلُس والعطاء ناموسٌ طبيعيٌ يخضع له كل شعب له شيءٌ من الاحتكاك بسائر الشعوب، ونظرًاً لكون العربية لغة الإسلام المبين، ولاعتناق جماعات كثيرة من مختلف الحضارات له، فقد أدى هذا الأمر إلى التبادل الفكري والثقافي في الأدب العربي حتى صار ممًا واسعًا تصب فيه روافد الثقافات الفارسية، واليونانية، والهندية وغيرها. فإمامطة الحجاب عن هذه الروايات ستتشكل عن جوانب من المتعة والأنس في نفوس الشعوب المختلفة.

ولا يخامرنا شك بأنَّ العربية قد تأثرت بالفارسية وحضارتها الباهرة أكثر من سائر اللغات؛ حيث إنَّها شكلت جزءاً أساسياً من مخصوص العرب الثقافي والفكري، فأسهموا باحثون من كلاً الشعوبين في دراسة ظاهرة تأثير الأدب الفارسي في الأدب العربي ومداه، من الممكن الإشارة إلى كتاب «تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول» لمؤلفه عيسى العاكوب، ومقالة عنوانها «صورة الفرس في كتاب البخلاء للجاحظ» للدكتورة ماجدة حمود، ومقالة «الأثر الفارسي في شعر البختري» للدكتور وحيد صبحي كتابة.

ومن مثل هذه البحوث في إيران رسالة ماجستير عنوانها «صورة الفرس في ديوان أبي نواس» قامت بإعدادها مریم أکبری بجامعة أصفهان. إلا أنه تبيّن لنا بعد قراءات متتالية في الأدب الأنديسي أنه لم يقتصر التأثر على مشرق العالم العربي وإنما وصل إلى أدباء المغرب العربي، وتسمموا عبر التواصل مع الثقافة الفارسية، ومنهم الأديب الشهير ابن عبد ربه. فقدم في موسوعته الكبيرة كثراً من الثقافة الفارسية إلى نشاد العلم والمعرفة ليهدّبوا أذوافهم ويلوّنوا أدبهم بلون فارسي رائع. وللأسف قد أهملت دراسة تأثير الأدب الفارسي في الأدب الأنديسي فلربما تعدّ هذه المقالة من المبادرات الأولى في مجال الدراسات المقارنة بين الأديرين.

جدير بالذكر هنا أنَّ معظم ما نُقل في العقد من الأدب الفارسي يقع في نطاق سير الملك الساسانيين وحكمة ووصاياتهم؛ لأنَّ الفرس يهتمّون بهم منذ قديم الزمان. وخير دليل على هذا «هو بقاء العقيدة الزرادشتية ومحافظة معتقداتها على كيافهم وجودهم — رغم ما حاق بهم من ضروب التكبيل والتشرد في كثير من الأوقات وهو يرجع فيما نعتقد إلى ما في هذه العقيدة من حكم ووصايا ونصائح منسوبة إلى الحكم الأزلِي، انطوى عليها كتابهم المقدس (الأفستا) وما أضاف إليه الشراب والمفسرون من إضافات وشرحه».١

^١ - العاكوب، تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص ٥٥-٥٦.

لذا فإن هذا البحث سيلقي الضوء على صورة الفرس في "العقد الفريد" ليظهر مدى تأثير أدب ابن عبد ربه بالحضارنة الفارسية رغم بعد المسافة الجغرافية والتاريخية بين القُطْرَيْن الفارسي والأندلسي العربي.

وقد نسقنا السطور المنشورة والأخبار المتقدولة عن الفرس في "العقد" ووضعنا عناوين لهذه الأخبار منها الوصايا، السياسة والحكمة الملوكيّة، الأخلاق والسلوك، التوقعات، والكتابة والبلاغة، لنكشف اللثام عن صورة الفرس وجوانب من المؤثرات الفارسية على الثقافة الأندلسية متجلية في ثقة ابن عبد ربه.

وفي نهاية المطاف، آمل أن يكون البحث نافعاً لأبناء الفرس والعرب نظراً إلى تأثير الحكم في النفس الإنسانية عامةً والنفس الشرقية خاصةً، وأن يكون جسراً للمزيد من التلاقي للشعبين في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

١- الامتزاج العربي – الفارسي

قبل أن نتحدث عن ملامح التجليات الفارسية في "العقد الفريد" نتيجة دمج الأمتين العربية والفارسية من قديم الزمان يجمل بنا أن نعرض صورةً موجزةً لتاريخ الصلات القائمة بينهما. وإننا نختار الإيجاز في هذا المقام، والقارئ يستطيع الرجوع إلى المصادر الخاصة التي تتعلق بالموضوع إذا أراد المزيد من الأطّلاع.

لسنا نبالغ إذا قلنا إن العلاقات بين العرب والفرس تعود إلى أبعد من التاريخ المدون، إذ نجد إشارات في «الشاهنامة»، الملحة الكبرى للفردوسى الشاعر الشهير الإیرانی، وهي أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع، والكلام عنها يبدو من نافلة القول.

أما من العصر الساساني (٦٧٢-٢٢٦م) — وهو آخر العصور الفارسية قبل الفتح الإسلامي — فيبين أيدينا شواهد تاريخية علمية بها تجعلنا نخلد إلى شيءٍ من الاطمئنان فهي تذكر لنا أنه قد ازدادت العلاقات بينهما اتساعاً، ونرى جرجي زيدان يصرّح:

«وكان في مملكة فارس قبائل كثيرة من العرب، يقيمون على حدودها بين النهرين في العراق والجزيرة، وكانت لهم دولة عربية تحت رعايا الفرس، وهم المنافرة في الخيرة».١

^١ - زيدان، جرجي، تاريخ التمدن الإسلامي، ج ٤: ص ١٣٤.

ومن الطبيعي أنه كانت العلاقات بينهما ثنائية، فقد «كانوا (أي الفُرس) يستخدمون العرب في دواوينهم للكتابة أو الترجمة بينهم وبين من يفد على ملك الفُرس من عرب الحجاز أو اليمن أو بحد، وخصوصاً بعد أن دخلت اليمن في حوزتهم على عهد كسرى أنسروان وأشهر كتاب العرب في دواوين الفُرس آل عدي بن زيد من المضيرية». ^١ والتلاقي بين الشعبين تجاوز حدود الأوساط السياسية إلى عامة الناس ونرى «كثيراً ما كان الفُرس يتعلّمون لغة العرب وينظمون الشعر العربي، حتى ملوكهم لم يكونوا يستنكفون من ذلك».^٢

كما تسرّبت العلاقات بينهما إلى العلاقات الدينية، والاعتقادية؛ ينقل لنا المسعودي في كتابه "مروج الذهب" أنه: «قد كانت أسلاف الفُرس تقصد البيت الحرام، وتطوف به تعظيمًا له وجلدها إبراهيم عليه السلام، وقسماً بهدية، وحفظاً لأنساجها».^٣

وقد امتد تلاقي الشعبين في العصور التالية من الفتح الإسلامي إلى أن بلغ ذروته في دولة بني العباس وقد صرّح الجاحظ بقوله: «إن دولة بني العباس أعمجمية خراسانية ودولة بني مروان عربية أعرابية».^٤

والحقيقة التي لا يتطرق إليها شك هي أن مثل هذا النفوذ في هذا العصر لم يكن يحصل إلا تكريماً لنصيب الفُرس الأول في إنماح الثورة العباسية على الأمويين، فانعقدت صلات ضاربة الجنور بين العرب والفرس في الحالات المختلفة سياسياً، وثقافياً، واجتماعياً قلما نرى مثيلها بين شعوب آخرين، ومن المسلم به نتيجة لهذا الامتزاج المتعدد الجوانب أن يتآثر بعضهما ببعض تأثراً نادر النظير إذ نرى تجلياته في ما وصل إلينا من أدب العصر العباسي وعصوره التالية.

^١ - المصدر نفسه، ١٢٤.

^٢ - المصدر نفسه، ١٣٤.

^٣ - المسعودي، مروج الذهب، ص ٢٤٢.

^٤ - الجاحظ، البيان والتبيين، ص ٢٣٧.

٢- إطلالة على عصر بنى سasan

قد وضع أردشير بن بابلk سنة ٢٢٦ ميلادية حجر الأساس لدولة بنى سasan واختار عنوان "ملك الملوك" لنفسه بعد أن غلب على دوليات الطوائف. وهذه الدولة قد عاشت أربعة قرون ونيف، وازدهرت في هذا العصر مناحي الحياة؛ الاقتصادية، الاجتماعية، والسياسية.

كانت الديانة الزرادشتية ديانة عامة الفرس في العصر السياسي إلى أن دخلت إيران الحظيرة الإسلامية بعد بزوج فجر الإسلام المبين في الجزيرة العربية، وقد قُوض ملوك الأكاسرة أركان البدعتين المشهورتين المانوية والمردكية احتفاءً بها.

لنقرأ ما جاء في كتاب كريستين سن هذا نصه: « تكونن النظام السياسي من أربع طبقات وهي: طبقة رجال الدين، وطبقة رجال الحرب، طبقة الكتاب^١، وطبقة العامة من الصناع والزراع.^٢ إلا أن ما وصل إلينا من مسلمات الحديث والشهادات التاريخية يدلّنا على مكانة أرباب القلم المنفردة بهم، ولنصلح إلى قول القلقشندى الذى يبيّن لنا الأمر إذ يقول: « كانت ملوك الفرس تقول: الكتاب نظام الأمور، وجمال الملك، وبهاء السلطان، ونخّان أمواله، والأمناء على رعيته وبلاده، وهم أولى الناس بالحباء والكرامة وأحقهم بمحبة السلام ».^٣

وصفوة القول أن ملوك آل سasan قد جعلوا الكتاب في مقام يُشار إليه بالبنان، وعاشوا عيشةً مفعمةً بالرغد والهناء في كف الملوك السياسيين وقد همّا لهم ما احتاجوا إليه ليخلّفوا قسطاً وافراً من كتابات رائعة أفادت الحضارة الفارسية والحضارة العربية الإسلامية بصفة عامة في العصور التالية، وإن معظم التراث الفكري والأدبي الفارسي الذي تأثر به كبار الأدباء العرب يعود تاریخه إلى العصر

^١ - هذه الطبقة لم تكن موجودة في الأنتمة السياسية السابقة للعصر السياسي، وقد أضافها الأكاسرة إلى الطبقات الثلاث وهذا يدلّنا على اهتمامهم البالغ بالكتابة وأصحابها.

^٢ - كريستين سن، إيران در زمان سasanian، ص ١٥٠.

^٣ - القلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الإنماء، ص ٤٤.

الساساني، وهو مدون باللغة البهلوية السasanية وقد ترجمت مقتطفات منه إلى العربية في القرنين الثاني والثالث المجريين.

٣— ابن عبد ربه وعقده

أبو عمر أحمد بن عبد ربه قد نشأ بقرطبة و«كان في نشأته فقيراً خاماً، فطلب العلم على شيوخ عصره في جامع المدينة، ومن أهم شيوخه بقي بن مخلد، وابن وضاح، والخشني»^١. فتلقى منهم اللغة والأخبار، والسير وآخرها في "العقد" وخلفها للأجيال التالية قاصداً لها العبرة الحسنة والتهذيب الخلقي، وما يلفت انتباه القراء هو أنّ القسم الأوّل والأوّل من الكتاب يتعلّق بالشرق حتى قال عنه الصاحب بن عبّاد (ت ٣٨٥هـ) عندما شاهد هذا الكتاب، حملته المشهورة: «هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، ظننا أنّ هذا الكتاب يشتمل على شيءٍ من أخبار بلادهم وإنما هو مشتمل على أخبار بلادنا ولا حاجة لنا فيه»^٢.

أما طريقة ابن عبد ربه في تأليف "العقد" فإنه قد حذا حذو ابن قتيبة في عيون الأخبار وقد جمع مادة كتابه من مصادر مختلفة من دواوين الشعراء، ومؤلفات الكبار العرب، والكتب السماوية. واعتبره محققون كثيرون بمثابة موسوعة أدبية قد اجتمعت فيه أصناف العلوم والأداب في عصره. وقسم المؤلف كتابه إلى خمسة وعشرين قسماً سماها بأسماء الجواهر وجعل هذه الجواهر متناظرة كحبّات العقد، و«العنوان "العقد الفريد" تطور متأنّر زاد فيه كلمة "الفريد" أحد المطالعين أو الناشرين»^٣.

٤— التجلّيات الفارسية في "العقد الفريد"

^١ عباس، احسان، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سبادة القرطبة، ص ١٨٣.

^٢ فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ص ٢١٢.

^٣ المصادر نفسه، ص ٢١٢.

أشرنا سابقاً أن للحضارة الفارسية تأثيرات ملقة الانتباه في مختلف أجزاء "العقد الفريد" والتي قادنا إلى البحث عن مختلف جوانبها، فمن أبرز التجليلات الفارسية في "العقد" يمكن الإشارة إلى ما يلي:

أ- الوصايا

إن الوصايا الحكيمية كانت موضع اهتمام النفس الشرقية إذ احتلت حيزاً كبيراً من الأدبين الفارسي والعربي منذ أقدم الأزمنة، وهي تنطوي على ما يُخرجه أديبٌ حكيمٌ للناس من دروس وعظات قد حصل عليها الشخص الحكيم خلال حياته ليستفيدوا منها في خضم الحياة.

ودولة آل ساسان — كما أسلفنا الحديث عنها — أسست على يد ملوك من الحكماء، فختلف كتاب البلاط قدرًا هائلًا من وصايا توجهها ملك إلى ابنه أو إلى ملكٍ أعقبه أو إلى الوزراء والأجيال اللاحقة.

وقد أتى ابن عبد ربه بشذرات منها في أثره الخالد، منها وصايا أردشير بن بابك (٢٢٦م) وهو كما أسلفنا القول عنه يرجع إليه فضل إقامة الصرح الساساني، وهو أعظم الملوك الساسانيين حكمةً وسياسةً، وكان أبرز ملوك الفرس في الميل إلى العلم، وتشجيع الترجمة والتأليف. نتيجة لذلك فقد احتفى به الكتاب والمورخون احتفاءً منقطع النظير ويمكن القول إن أغلب ما نسب إلى أردشير من حكم ووصايا ونصائح في المصادر العربية له نصيب من الصحة والحقيقة من حيث انتسابه إليه. فالمعتقد أنه كان هناك أكثر من كتاب ساساني يتصل بشخصية أردشير وأعماله، وقد أتيح لأدباء العرب ومؤرخيهم أن يطلعوا عليه في العصر العباسي الأول. وأشارت هذه الكتب هو "كارنامك أردشير" الذي كتب قريباً من سنة ٦٠٠م، والذي يُعد بحق مصدراً لما في الشاهنامة والكتب العربية عن أردشير.^١

^١ العاكوب، تأثير الحكيم الفارسي في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص ٨٧.

ومن وصاياه التي يمكن الإشارة إليها وصيته المفعمة بالحكمة إلى ابنه إذ يقول: «إن الملك والعدل أخوان لا غنى بأحدهما عن الآخر، فالمُلْك أَسْ^١ والعدل حارس. والبناء ما لم يكن له أَسْ فمهدوم، والمُلْك ما لم يكن له حارس فضائع».

يا بني، اجعل حديثك مع أهل المراتب، وعطيتك لأهل الجهاد، وبشرك لأهل الدين، وسرُّك لمن عناه ما عناك من ذوي العقول».^٢

ولابن عبد ربه موقف آخر من بيان حسن السياسة وإقامة العدل في المملكة مشيراً إلى أبورويز (٥٩٠—٦٢٨م). و أبورويز هذا هو كسرى الثاني حفيد كسرى أنوشروان، الذي تم احتفال تونيجه في "تيسفون" عاصمة "إيرانشهر" وله مكانة منقطعة النظير في دولة آل ساسان، والواقع أن معظم الروايات المفصلة عن عظمة البلاد الساسانية والتي يذكرها القدماء من العرب والفرس تعني عصر كسرى الثاني.

«إنه لُقب في عصره بـ "أبورويز" معنى الفاتح ولاشك أنه قد لُقب به تمجيداً لانتصاراته الكبيرة في الحروب».^٣

أبورويز الحكيم يوصي ابنه شIROVIE قائلاً:

« لا توسعنَ على جندك سَعَةً يستغونَ بها عنك، ولا تضيقنَ عليهم ضيقاً يضجّونَ به منه، ولكن أعطهم عطاً قصدأً، وامنهم منعاً حمِيلأً، وابسط فأكثرت التعجب»^٤. كما أنه يوصيه بأن يتّخذ العدل والنصفة نهجاً له قائلاً:

^١ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ١: ص ٢٦.

^٢ - داهيم، خسرو بروير در جنگهای بیست و هشت ساله ایران و روم، ص ١٠.

^٣ - المصدر نفسه، ج ١: ٢٨.

«اعلم أنَّ كُلْمَةً مِنْكَ تُسْفِك دَمًا، وأخْرَى مِنْكَ تُحْقِن دَمًا، وأنَّ سُخْطَك سِيفٌ مُسْلُولٌ عَلَى مِنْ سُخْطَتْ عَلَيْهِ، وإنَّ رِضَاك بِرَبَّك مُسْتَغْيِضٌ عَلَى مِنْ رَضِيتَ عَنْهُ، وأنَّ نَفَادَ أَمْرَك مَعَ ظَهُورِ كَلَامِك. فَاحْتَرِسْ فِي غَضِيبِك مِنْ قَوْلِك أَنْ يَخْطِئَ، وَمِنْ لَوْنِك أَنْ يَتَغَيَّرَ، وَمِنْ جَسْدِك أَنْ يَخْفَ؛ فَإِنَّ الْمُلُوكَ تَعَاقِبُ حَذَرًا وَتَعْفُو حَلْمًا. وَاعْلَمْ أَنَّك تَجْلِي مِنَ الْغَضَبِ، وَأَنَّ مَلْكَك يَصْغُرُ عَنْ رِضَاك، فَقَدْرَ لِسُخْطَك مِنَ الْعَقَابِ، كَمَا تَقْدِيرُ لِرِضَاك مِنَ الثَّوَابِ». ^١

كما يبدو من كلامه أنه يوصي ابنه بما يجدر بالملوك أن يتزينوا به في أعمالهم السياسية ويؤكّد خاصية العدالة والقصد في كل الأحوال.

ومن الوصايا السياسية قول **كسرى أنوشروان** إلى مازاية خراسان حيث يقول: «عليكم بأهل السخاء والشجاعة، فإنهم أهل حسن الظن بالله تعالى». ^٢

و**كسرى (٥٣١ - ٥٧٩)** هذا وهو المعروف في التاريخ بلقب **أنوشروان**^٣ يعتبر احتواءه على عرش إيران مبدأً وافتتاحاً لأزهى عصر من عصور الدولة السياسية.

إذن هذه أقوال وحكم كثيرة تتصل بحياته و سياسته و عمله وقد تصوّره لنا الروايات الشرقية مثلاً للحاكم العدل، فالكتاب العرب والمُرسِّس يروون لنا حكايات كثيرة في وصف جهده ومحاولته لصيانة العدالة والمساواة.

^١ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^٢ - المصدر نفسه.

^٣ - أنوشروان: الروح الحالدة.

^٤ - كريستين سن، ایرانیان در زمان ساسانیان، ص ٤٨٤.

^٥ - المصدر نفسه، ٤٩٦.

كما يحدّثنا عنه الشعالي في قوله: «إنه لم يكن في الأكاسرة بعد أردشير الذي له فضيلة السابق أعدل من أنوشروان فلنلنك ضُرب المثل به في العدل من بينهم. وهو الذي ولد النبي (ص) في زمانه لتسع سنين خلت من مُلكه، وافتخر عليه الصلاة والسلام بذلك وقال: ولدتُ في زمن الملك العادل».^١

وصفوة القول إنه عَلِم من أعلام الحكمة في الأدب الفارسي والعربي.

ومن الطبيعي أن يكون ثلة وزراء من أهل العلم والأدب إلى جانب الملوك الساسانيين يؤزروهم في تدبير المملكة وسيادتها؛ فمن أكثرهم شهرةً في الكتب التاريخية الحكيم الكبير بزرجهير الذي احتل مكانة الصدارة في حكم الحكماء الفُرس رُبما يعادل مكانة لقمان الحكيم لدى أبناء العرب.

«إن بزرجهير^٢ هذا كان وزيراً لكسرى أنوشروان وهو الذي قتله وذلك أن بزرجهير ترك المحسنة ورجع إلى دين عيسى بن مریم ودان به فقتله كسرى لنلنك.^٣»^٤ وله قضايا وحكم ومواعظ بين أيدي الناس و«يعتبر بذرنامغ بزرگمهر (نصائح بزرجهير) أشهر مثال لأدب النصح لوناً من الاتساع تميّزت به العبرية الإيرانية وكان له أكبر الأثر على آداب الإسلام التي ظهرت من بعده.»^٥

ومن الطبيعي ألا يهمل ابن عبد ربه وصايا بزرجهير إلى الناس، فيذكر منها قوله: «ما ورث الآباءُ الابناءُ شيئاً خيراً من الأدب، لأنَّ بالأدب يكسِبون المال، وبالجهل يُتَلْفُونَه».٦

وهذه الوصية المنقوله عن الحكيم الكبير بزرجهير تكفينا في اعتباره من أعلام الحكمة.

^١ - التعالي، ثمار القبور في المضاف والمنسوب، ص ١٦٥ .

^٢ - «نُسبت إلى بزرجهير أساطير كثيرة وربما هي كُتبت محاكاةً عن أساطير أحجقر (Ahigar) فاسترعى انتباه المسلمين في الفرون الإسلامية الوسطى، نظن ظنًا قوياً أن تكون هذه الشخصية الشهيرَة التي لحق اسمه بقصة وضع البرد في إيران نفس بزوبيه الطبيب». كرسیتن سن، ایرانیان در زمان ساسانیان، ص ٩٦

^٣ - التوبي، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٣٢٨

^٤ - العاكوب، تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص ٥٨

^٥ - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٢: ١٠٩

ومن وصاياته التي عثر عليها في آثاره بعد مقتله هي العبارة التالية: «إذا كان الغدرُ في الناس طبِيعاً فالثقة بالناس عجزٌ، وإذا كان القدر حقاً فالحرص باطلٌ، وإذا كان الموت راصداً فالطمأنينة حُمقٌ».^١

ويروى عنه في مدح الكرم وذم البخل: «إذا أقبلت عليك الدنيا فأنفق منها فإنها لا تفني، وإذا أدرست عنك فأنفق منها فإنها لا تبقى».^٢

في صدد فضل الصدقة على القرابة يروى عنه: «قيل لـ بزوجهم من أحب إليك، أخوك أو صديقك؟ فقال: ما أحب أخي إلا إذا كان صديقاً».^٣

وقد اقتبس ابن عبد ربّه ما حكى عن الحكماء، مثل سلمان الفارسي الصحابي الكبير. «سلمان أبو عبدالله الفارسي الرامهرمي الأصفهاني^٤ سابق الفرس إلى الإسلام، وصاحب النبي (ص) وخدمه».^٥

وهو من قال النبي فيه يوم الأحزاب: «سلمان متّ أهل البيت».^٦ وذاع صيته في الحكمة وسداد الرأي وعمق التفكير، وقيل إنه هو الذي أشار بمحفر الخندق وكان له فيه فضل عمل.

ويدلّنا على حكمته الغزيرة قوله الموجز في الاقتصاد في الأمور العامة فإنّها داعية للدوام والاستمرار، والمقصد له فضل السبق في ذلك، عندما يقول: «القصد والدوام فأنت الجoward السابق».^٧

ولا يخفى على أحد أن القصد والدوام يطلق عليه حديثاً مصطلاح «التكامل والتدرج» وهو أساس لكثير من نظريات علم الاجتماع ومستجداته الحديثة؛ إذ يعتقد علماء الاجتماع أنه لا ينال

^١ المصادر نفسه، ١٠٩

^٢ المصادر نفسه، ٢٨

^٣ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج ٢: ص ٥٠

^٤ يقال إنه من منطقة "جي" بأصفهان، ويقال من رامهرمز.

^٥ الصفدي، الواقي بالرفقات، ص ٣٠٩

^٦ المحاكم، المستدرك على الصحيحين، ج ٣: ص ٥٩٨

^٧ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج ٢، ص ٨٠

المجتمع ما يتوجه من الرُّقي والازدهار إلا عندما يسير مختلف أنظمته وأجزاءه تجاه التكامل تدريجياً وخطوة خطوة.

بــ السياسة والحكمة الملوكة

لاشك بأن بلاد فارس قد اتسمت من العصور الغابرة بسمة التنظيمات السياسية، والاجتماعية، والعسكرية، قلما نجد مثيلها في البلدان الأخرى، وقد وصلت ذروها في دولة آل ساسان، إلى أن اشتهر ساستها بسداد الرأي وحسن السياسة في القضايا الدائرة في تلك رعاياهم وملكتهم وكانوا من أعلام الحكام والمهتمين بالحكم ليعملوا بمقتضاهما، ويؤكد على هذا الادعاء ما نقل عن أنوشروان إذ يقول: «القلوب تحتاج إلى أفواها من الحكمة كاحتياج الأبدان إلى أفواها من الغداء».

أما بالنسبة إلى العرب الذين كانوا يعيشون — قبل اعتناقهما الإسلام المبين — في القفار والفيافي دون أن يسودهم نظام سياسي معناه المعروف في علم السياسة، فقد كانت تعوزهم تجارب الفرس وخبراتهم السياسية والاجتماعية في العصر العباسي.

لذا نرى بعد الفتح الإسلامي لفارس والنفوذ الفارسي في البلاط العربي، وذلك بأن يقوم العرب بأخذ ما كان عند الفرس من تجارب لتغطي فجواتها في سياسة العباد وعمارة الرقعة الإسلامية المتراوحة الأطراف؛ لذا نجد ترجمة «سيرة سابور بن أردشير المعروفة باسمور الجنود، وقصتها مع ملك الحضر وابنته النضيرة وسيرة سابور ذي الأكتاف وبهرام كور ربيب المناذرة، وكسرى أنوشروان وزيره بزرجهور القصص البهلوية، وسير الملوك بصفة عامة، قد أضافت إلى قصص العرب ثروة كبيرة زادت الأدب العربي غنى واتساعاً».^٢

^١ — الميرد، الكامل في اللغة والأدب، ٤٥٧ وربما تأثر الإمام علي (ع) بمكمنه إذ يقول: «إنَّ هذه القلوب تَمَلَّ الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة». (الإمام علي، فتح البلاغة، الحكمة ١٩٧) (١٠٤٨)

^٢ — بدوي، صلات بين أدبي الفرس والعرب، ص ٨٦ .

وصفوة القول أن العرب قد وجدت ضالتها المنشودة في السياسة الملكية عند الفُرس إذ بادرت إلى ترجمة الحكم الملكية إلى العربية واقتباسها في أعمالها الأدبية.

أما بالنسبة إلى "العقد الفريد" فيجد الباحث قسماً مما نقل فيه من الأدب الفارسي السياسي، يقع في نطاق الحكم ذات الصلة بالسياسة الملكية إلا أنه أحياناً لا يشير إلى الملك الحكيم الذي رویت عنه الحكمة كما لا يشير إلى مصدر الرواية الفارسي، كما نلاحظ في الرواية التالية:

« وذكروا أن ملوك العجم كان معروفاً بعد الغور وبقطة الفطنة وحسن السياسة، وكان إذا أراد محاربة ملك من الملوك وجه إليه من يبحث عن أخباره وأخبار رعيته قبل أن يظهر إلى محاربته، فيكشف عن ثلات خصال من حاله، فكان يقول لعيونه^١ : انظروا هل ترد على الملك أخبار رعيته على حقائقها أم يخدعه عنها المهدى ذلك إليه؟ وانظروا إلى الغئي في أي صنف هو من رعيته، أفيمن اشتدى أنفه وقل شره ألم فيمن قل أنفه واشتدى شره؟ وانظروا في أي صنفي رعيته القوم بأمره؟ أفيمن نظر ليومه وغده ألم من شغله يومه عن غده؟ فإن قيل له لا يخدع عن أخبار رعيته، والغئي فيمن قل شره واشتدى أنفه، والقوم بأمره من نظر ليومه وغده؛ قال: اشتغلوا عنه بغيره. وإن قيل له ضد ذلك؛ قال: نار كامنة تنتظر موقداً، وأضغان مزملة تنتظر مخرجاً، اقصدوا له فلا حين أحبين من سلامه مع تضييع، ولا عدو أعدى من أمن أدى إلى اغترار»^٢.

كما نستنتج من كلامه أنه كان ملكاً ذا حزم وصلابة وآراء صائبة لا يقوم بالحرب دون تدبيرٍ كي يحصل على نجاح أكثر. إنه ملك يعرف القطاعات المختلفة للمجتمع الإنساني وأحوالهم المتباينة، وهو كطبيب يقوم ببايثولوجيا أجسام المجتمعات فيإمكانه أن يدرك جيداً أي مجتمع قد أصيب بالضعف والاهيار، ولا يستطيع الصمود أمام شنّ أعدائه.

^١ جوايسسه.

^٢ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ١، ص ٧٨.

وأحياناً يذكر اسم الملك الفارسي، على سبيل المثال في صدد ما يصاحب به السلطان يقول: «وقال أبوويز لصاحب بيت المال: إني لا أعنرك في خيانة درهم عليٌّ وأن لا أحمسك على صيانة ألف ألف: لأنك إنما تحقن بذلك دمك وتقيم أمانتك، فإن خنت قليلاً خنت كثيراً. واحترس من خصلتين: النقصان فيما تأخذ، والزيادة فيما تعطى. واعلم أنني لم أجعلك على ذخائر الملك وعماد الملكة والقوة على العدو، إلا وأنت عندي آمن من موضعه الذي هو فيه، وخواقه التي هي عليه، فحقّ طنّي باختياري إليك أحقن ظنك في رجالك إليّ. ولا تتعرض بخير شرّاً، ولا برفعة ضعة، ولا بسلامة ندامة، ولا بأمانة خيانة»^١.

يكفيانا قوله هذا في اعتباره ملكاً حكيمًا لا يدخل على بطانته بإرشاداته القيمة والبناءة في القيام بوظائفهم الحكومية بدقةٍ وأمانةٍ.

كما يوصي ابنه شرويه في اختيار بطانته إذ يقول:

«ول يكن من تختاره لوليتك أمرٌ كان في ضعة فرفعته، أو ذا شرف كان مهملاً فاصطفعته. ولا يجعله أمرٌ أصبه بعقوبة فاتضاع لها، ولا أمرٌ أطاعك بعد ما أذلته، ولا أحداً من يقع في قلبك أن إرادة سلطانك أحب إليه من ثبوته. وإليك أن تستعمله ضرعاً غمراً كثيراً إعجابه بنفسه، قليلاً تجربته في غيره؛ ولا كبراً مدبراً قد أخذ الدهر من عقله، كما أخذت السن من جسمه»^٢.

وحوّل ما كان عليه أردشير، مؤسس دولة الأكاسرة، من حكمة وتدبّر يذكر لنا ابن عبد ربه

الرواية التالية:

^١ المصادر نفسه، ٢٢.

^٢ المصادر نفسه، ٢٨.

«فيل لـأرديشِير: الأدب أغلب أم الطبيعة؟ فقال: الأدب زيادة في العقل ومنبهة للرأي، ومكسبة للصواب، والطبيعة أملك لأن بها الاعتقاد وبها الفراسة ونظام الغذاء.^١

وأما المويذان - وهو العالم ورجل الدين بالفارسية - فله شأن رفيع عند الأكاسرة حيث هو حكم يحاول الملك أن يستفيد من بحر حكمته مهما سنت فرصة. والرواية التالية ترشدنا إلى ما قلنا:

«قال أنوشروان للمويذان: ما كان أفضل الأشياء؟ قال: الطبيعة النقية تكتفي من الأدب بالرائحة ومن العلم بالإشارة وكما يموت البذر في السباخ^٢ كذلك تموت الحكمة بموت الطبيعة. قال له: صدقت ونحن لهذا قلّدناك ما قلّدناك.^٣

مما نقله ابن عبد ربّه عن الحكم الملوكيّة والسياسة عند الأكاسرة يتضح أن ملوك الفُرس، لدى الأندلسيين، يتسمون بالحكمة والعدالة وبعد الغور. ومن جانب آخر لا يخفى على أحد أن هذه الصفات في الملوك تُسعد الرعية وتبعث فيها إشراقة الأمل والحيوية.

ج - حسن المعاشرة والسلوك

وما ورد ذكره في "العقد الفريد" عن مميزات الشعب الفارسي بصفة عامة وملوكهم خاصة الطقوس الشائعة آنذاك مشيراً إلى وحدة الصفة والابتعاد عن التفرقة والتشتت نقاًلاً عن حبيب الطائي:

«وقد كان المخلق بن حَتَّم بن شَدَّاد خاماً لا يذكر، حتى طرقه الأعشى في فتية وليس عنده إلا ناقة. فأتى أمّه، فقال: إن فتية طرقونا الليلة، فإن رأيت أن تؤذني في نحر الناقة؟ قالت: نعم يا بُني.

^١ المصادر نفسه، ج ٢: ١٠٩.

^٢ — أرض مالحة التربة.

^٣ المصادر نفسه، ص ١٠٩.

فَتَحْرَهَا وَاشْتَرَى لَهُم بِعْضَ لَحْمَهَا شَرَابًا وَشَوَّى لَهُم بَعْضَ لَحْمَهَا. فَأَصْبَحَ الْأَعْشَى وَمَنْ مَعَهُ غَادِينَ.
فَلَمْ يَشْعُرْ الْخَلْقَ حَتَّى أَتَتْهُ الْقُصْبِيَّةُ الَّتِي أَوْلَاهَا:

أَرْقَتْ وَمَا هَذَا السُّهَادُ الْمُؤْرَقُ
وَمَا بِيَ مِنْ سُقْمٍ وَمَا بِيَ مَعْشَقُ

وَفِيهَا يَقُولُ:

لَعْمَرِي لَقَدْ لَاحَتْ عَيُونَ كَثِيرَةٍ
إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعِ تَحْرَقُ
ثُثَبٌ مَلْقُورَرَبِّنَ يَصْطَلِيلَاهَا
وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدِيِّ وَالْخَلْقَ^١
رَضِيعِي لَبَانِ نَدِيَّاً أَمْ تَقَاسَماً
بَأْسَحَمِ دَاجِ عَوْضُّ لَا تَنْفَرَقُ^٢
كَمَا زَانَ مَنْ الْمُنْدَوَائِيِّ رَوْنَقٌ
تَرِي الْجُودِ يَسْرِي سَائِلًا فَوْقَ وَجْهِهِ

فَلَمَّا أَتَتْهُ الْقُصْبِيَّةُ جَعَلَتِ الْأَشْرَافَ تَخْطَبُ إِلَيْهِ، وَيَقُولُ الْقَائِلُ: وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدِيِّ وَالْخَلْقَ
وَقُولُهُ تَقَاسَماً بَأْسَحَمِ دَاجٍ. يَقُولُ: تَحَالِقَا عَلَى الرَّمَادِ، وَهَذَا شَيْءٌ تَفْعَلُهُ الْفَرْسُ لَثَلَا يَفْتَرُقُوا أَبْدَا».^٣

لِأَبِيَّاتِ الْأَعْشَى قَصْةُ وَمَغْرِي، فَالْقَصْةُ ذَكَرَهَا كُلُّ مَنْ تَنَاوَلَ هَذِهِ الْأَبِيَّاتِ.

أَمَا الْمَغْرِي فَيَتَعَلَّقُ بِطَقْوَسِ الْأَمْمَـ أَثْنَاءَ تَحَالِفِهِمْ وَتَعَاهِدِهِمْ؛ فَالْعَرَبُ كَانَتْ تَعَاهِدُ فِي جَاهْلِيَّتِهَا عَلَى
النَّارِ وَيَغْمِسُ الْأَيْدِي فِي الدَّمَاءِ، وَأَضَافَ صَاحِبُ الْخِزَانَةِ إِلَى أَنَّ الْعَرَبَ كَانَتْ تَعَاهِدُ عَلَى التَّرَابِ نَقْلاً
عَنْ ابْنِ السِّيدِ الْبَطَلِيُّوسِيِّ^٤.

وَقَدْ زَادَ صَاحِبُ الْعَقْدِ الْفَرِيدِ فَقَالُ بَأْنَ الْفَرْسِ كَانَتْ تَحَالِفَ عَلَى الرَّمَادِ، وَهُوَ مَا لَمْ أَجِدْ لَهُ
دَلِيلًا لَدِيِّ غَيْرِهِ.

^١ - المَفْرُورُ: الَّذِي يَرْجُفُ مِنَ الْبَرِدِ. اصْطَلِي: تَدْفَأُ.

^٢ - أَسَحَمُ: شَدِيدُ السُّوَادِ. عَوْضُّ: (بَيْنِ عَلَى الْكَسْرِ، وَالْفُتحِ، وَالْضَّمِّ) الْدَّهْرِ.

^٣ - الْمَصْرُونَ نَفْسَهُ، ج٥: ٢٠٥-٢٠٦.

^٤ - الْغَدَادِيُّ، حِزَانَةُ الْأَدْبِ وَلَبِ لَبَابِ لِسَانِ الْعَرَبِ عَلَى شَوَاهِدِ شَرْحِ الْكَافِيَّةِ، ج٣، ص٢١٢.

ومن السنن التي كانت شائعة بين الفُرس آنذاك يشير ابن عبد ربه إلى تقبيل يد الملوك كما كان يفعله العرب وكيف يحيط المؤلف اللثام عن نياتهم المختلفة وراء فعلهم المشترك هذا بقوله:

«دخل رجل على هشام بن عبد الملك فقبل يده؛ فقال: أَفْ لَهُ إِنَّ الْعَرَبَ مَا قَبَّلَتِ الْأَيْدِي إِلَّا
هَلْوَعًا، وَلَا فَعْلَتِهِ الْعَجْمُ إِلَّا خَضْوَعًا»^١.

وذكر ابن عبد ربه ما كان راجحاً بين الفُرس في تقسيمها دهرها كله إلى أربعة أيام مشيراً إلى طبائع الإنسان؛ «ونحن قائلون بعون الله وتوفيه في طبائع الإنسان وسائر الحيوان، وتفاصل البلدان، والنعمة والسرور، إذ لم يكن مدار الدنيا إلا عليها، ولا قوام الأبدان إلا بها، وإذا هي ثرة الفراسة، وتركيب الغريرة، واختلاف الهمم، وطيب الشيم، وتفاصل الطعوم. وقد تكلّم الناس في النعمة والسرور على تباين أحواهم، واختلاف هممهم، وتفاوت عقوفهم، وما يجانس كل رجل منهم في طبعه، ويؤلفه في نفسه، ويغبل إليه في وهمه. وإنما اختلف الناس في هذا المذهب لاختلاف أنفسهم، فمنهم من نفسه غضبية، فإنما همه منافسة الأكفاء، ومجالية الأقران، ومكاثرة العشيرة. ومنهم من نفسه ملكية فإنما همه التفنن في العلوم، وإدراك الحقائق، والنظر في العواقب. ومنهم من نفسه بحيمية، فإنما همه طلب الراحة، وإهمال النفس على الشهوة من الطعام والشراب والنكاح، وعلى هذه الطبيعة البهيمية قسمت الفُرس دهرها كله، فقالوا: يوم المطر للشرب، ويوم الريح للنوم، ويوم الدجن للصيد، ويوم الصحرى للجلوس. وهي أغلب الطبائع على الإنسان، لأنّها مجتمع هواه، وإثارة الراحة، وقلة العمل»^٢.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفُرس من قسم الزمان ميالون إلى الإفراط في الشراب، حتى وصفهم بعض المستشرقين، منهم هرودوت بالإمعان في ذلك والغلو فيه.^٣

^١ المصادر نفسه، ج ٢: ١٣٢.

^٢ المصادر نفسه، ج ٦: ١٧١.

^٣ هرودوت، تاريخ هرودوت، ص ١٠٥.

وما يؤيّد هذا الرأي قول حمزة الأصفهاني حيث يقول: «إن هرمام جور أمر الناس أن يعملوا من كل يوم نصفه ثم يستريحوا ويتواافرو ١ على الأكل والشراب والله، وأن يشربوا على شماع الغناء فعزّ المغنون».٢

وأما رياضة الصيد فكانت عند الفُرس من الهوايات المحببة التي كانت تحظى باهتمام عظيم، و«كان لهم شأن في تربية الحوارج وتضررتها وإتقان فنون الصيد ويحكى أن أول من صاد بالبازاري كان ملكاً فارسياً» .٣

وعن أخلاق وسير العجم وملوكهم يلفت ابن عبد ربّه انتباه القارئ في "العقد" إلى فن الخطابة السائرة في العصر الساساني، ويرسم ملامحه من خلال الرواية التالية عن أردشير بن يزدجرد إذ يقول: «في سير العجم أن أردشير بن يزدجرد لما استوثق له أمره، جمع الناس، فخطبهم خطبة حضّهم فيها على الألفة والطاعة، وحدّرهم المعصية ومفارقة الجماعة، وصنف لهم الناس أربعة أصناف، فخرروا له سجداً. وتكلّم متكلّمهم، فقال: لا زلت أيها الملك محبواً من الله بعز النصر، ودرك الأمل، ودؤام العافية، وقام النعمة، وحسن المزید؛ ولا زلت تتبع لديك المكرمات، وتشفع إليك النمامات حتى تبلغ الغاية التي يؤمن زوالها، ولا تقطع زهرتها، في دار القرار التي أعدها الله لنظائرك من أهل الزلفي عنده، والحظوة لديه؛ ولا زال ملوكك وسلطانك باقيين بقاء الشمس والقمر، زائدين زيادة البحور والأهار، حتى تستوي أقطار الأرض كلها في علوك عليها، ونفذ أمرك فيها» .٤

وبعد أن يتّهي من الدعاء له يصف العدالة الإجتماعية حينئذ وكيف أنها انتشرت بواسطة هذا الملك إذ يقول: «فقد أشّرق علينا من ضياء نورك ما عمنا عموماً ضياء الصبح، ووصل إلينا من عظيم رائقك ما أثّصل بأنفسنا اتصال النسيم، فأصبحت قد جمع الله بك الأيادي بعد افتراقها، وألّفَ بين

^١ الأصفهاني، تاريخ سبي ملوك الأرض والأنباء، ص ٤٣ .

^٢ حسروي، شعر شكار در ادب عربي با نگاهی به شعر نجیر گانی فارسی، ص ٢٠١٩ .

^٣ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج ١، ص ٢٣٢ .

القلوب بعد تباغضها، وأذهب عنها الإحن والحسائف بعد توقد نيراهما، بفضلك الذي لا يدرك بوصفه، ولا يُحدُّ بمنعته. فقال أردشير: طوي للمملوح مستحقاً؛ وللداعي إذا كان للإجابة أهلاً^١.

الملفت للنظر في الرواية السابقة هو أن الملك الحكيم أردشير بن يزجود كان يبحث الناس على أن يشدّدوا أو اصرّوا على الموعدة والمحبة بينهم ويتعلّموا عن التفرقة والتشتت، إذ أن التفرقة تسوق الشعب إلى الاتهام والهلاك، والألفة بينهم لا تتحقّق إلا بخضوعهم أمام أوامر ملك يتّصف بالحكمة وسداد الرأي.

د-التوقيعات

إن نظام التوقيع نظام فارسي قد أخذته العرب من الفرس في العصر العباسى الأول ويوضح ابن قتيبة ماهيته حيث يقول: «كان أنوشروان إذا ولّى رجلاً أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقع فيه بخطه».^٢

والدافع إلى هذا الأمر كان «أن رعايا الدولة في الولايات والأمصال إذ تعرّضوا للمطام فلم يكن بعدهم إلا أن يلحوظوا إلى مرجع أعلى في الدولة من خليفة أو أمير أو وزير. وقد جرت العادة في العصر الساساني أن تكتب تفاصيل الشكوى في ورقٍ تسمى أحياناً رقعة تشبيهاً برقة الشوب من حيث صغر حجمها. والرئيس كان يكتب تحت قصة الشاكى رأيه بأوْجز لفظ وأقصر تعبير وتسمى كتابته تلك توقيعاً».^٣

ولهذه التوقيعات أهمية بالغة في الأدب، إذ إنه كان يكتبهها كبار الكتاب الساسانيين وهم محاولون في اختيار أجمل الألفاظ وأفضل الأساليب.

ومن توقيعات عهد الأكاسرة نقل منها ابن عبد ربه ما يلي:

^١ المصادر نفسه، ص ٢٣٢.

^٢ ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج ١، ص ٨.

^٣ العاكوب، تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسى الأول، ص ٢٥٦ و ٢٥٧.

«وَقَعْ أَرْدَشِيرُ فِي أَزْمَةٍ عَمِّتَ الْمَلْكَةَ: مِنَ الْعَدْلِ أَنْ لَا يَفْرَحَ الْمَلْكُ وَرَعْيَتِهِ مَحْزُونُونَ. ثُمَّ أَمْرَ فَرْقَ في الْكُورِ جَمِيعَ مَا فِي بُيُوتِ الْأَمْوَالِ»^١.

كما نعلم أنَّ أَرْدَشِيرَ اشتهرَ في التَّارِيخِ بِالْمَلْكِ الْعَادِلِ السَّاسَانِيِّ، فَتَوقِيَّهُ هَذَا يُثْبِتُ مَا ادَّعَاهُ الْمُؤْرِخُونَ، إِذْ إِنَّ مِنَ مَظَاهِرِ الْعَدْلِ هُوَ أَنْ لَا يَنْسَى الْحَاكِمُ رَعْيَتِهِ حِينَمَا تَعْمَمُ أَزْمَةٌ أَوْ بَلَاءً.

وَمَا روَاهُ ابْنُ عَبْدِ رَبِّهِ عَنْ كَسْرَى بْنِ قِبَادَ (كَسْرَى أَنْوَشْرُوَانَ) وَهُوَ أَنَّهُ «رَفَعَ رَجُلًا إِلَى كَسْرَى بْنِ قِبَادَ رُقْعَةً يُخْبِرُهُ فِيهَا أَنَّ جَمَاعَةً مِنْ بَطَانَتِهِ قَدْ فَسَدَتْ نِيَاطُهُمْ وَخُبْثَتْ ضَمَائِرُهُمْ، مِنْهُمْ فَلَانٌ وَفَلَانٌ. فَوَقَعَ فِي أَسْفَلِ كِتَابِهِ: إِنَّا أَمْلَكَ ظَاهِرَ الْأَجْسَامِ لَا النِّيَاتِ، وَأَحْكَمَ بِالْعَدْلِ لَا بِالْمُهْوِيِّ، وَأَفْحَصَ عَنِ الْأَعْمَالِ لَا عَنِ السَّرَّائِرِ»^٢.

إِنَّ التَّوْقِيَّعَ هَذَا خَيْرٌ دَلِيلٌ عَلَى عَدْلَةِ الْمَلْكِ وَانْصَافِهِ، إِذْ لَيْسَ مِنَ الْعَدْلَةِ أَنْ يَحْكُمَ الْحَاكِمُ عَلَى نَوَايَا الْأَشْخَاصِ وَمَا يَكْتُمُونَ فِي ضَمَائِرِهِمْ.

وَأَنْوَشْرُوَانَ الْعَادِلِ وَقَدْ سَبَقَ الْحَدِيثَ عَنْهُ قَدْ وَقَعَ إِلَى صَاحِبِ خَرَاجِهِ:

«مَا اسْتَغْرِيَ الْخَرَاجَ مِثْلَ الْعَدْلِ، وَلَا اسْتُرِرَ بِمِثْلِ الْجَوْرِ. وَوَقَعَ فِي قَصَّةِ رَجُلٍ ظَلَمَ مِنْهُ: لَا يَنْبَغِي لِلْمَلْكِ الْظَّلَمِ، وَمِنْ عَنْهُ يُلْتَمِسُ الْعَدْلُ، وَلَا الْبُخْلُ، وَمِنْ عَنْهُ يُتَوَقَّعُ الْجُودُ؛ ثُمَّ أَمْرَ بِإِحْضَارِ الرَّجُلِ وَقَعَدَ مِنْهُ بَيْنَ يَدِي الْمُوَبَّدِ»^٣. وَوَقَعَ فِي قَصَّةِ مَحْبُوسٍ: مَنْ رَكَبَ مَا تُهِيَّ عَنْهُ حِيلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَا يَشْتَهِي. وَرَفَعَ إِلَيْهِ بَعْضُ خَدْمَهُ رُقْعَةً يُخْبِرُهُ فِيهَا بِكَثْرَةِ عِيَالِهِ، وَسُوءِ حَالِهِ، فَعُرِفَ كَذِبَهُ، فَوَقَعَ: إِنَّ اللَّهَ خَفَّ فَظَهَرَ كَفْتَلَتِهِ، وَأَحْسَنَ إِلَيْكَ فَكَفَرَتِهِ، فَتَبَّ إِلَى اللَّهِ يَتَبَّ عَلَيْكَ. وَوَقَعَ فِي قَصَّةِ رَجُلٍ سَعَى إِلَيْهِ بِيَاطِلَ: بِاللِّسَانِ احْفَظَ رَأْسَكَ. وَوَقَعَ فِي قَصَّةِ رَجُلٍ ذَكَرَ أَنَّ بَعْضَ قَرَابَةِ الْمَلْكِ ظَلَمَهُ وَأَنْذَدَ مَالَهُ: لَا يَصْلُحُ

^١ ابْنُ عَبْدِ رَبِّهِ، الْعَقدُ الْفَرِيدُ، ج٤، ص٥٨.

^٢ الْمَصْرُ نَفْسَهُ، ص٥٨.

^٣ فَقِيهُ الْفَرْسِ.

العامة إلا ببعض الحيف على الخاصة، فإن كنت صادقاً أبعتك جميع ما يملكه. فلم يتظلم بعدها أحدٌ من قرابته»^١.

يظهر مما سبق أن الملوك الأكاسرة كانوا يقصدون بتوقيعهم إزالة الظلم من المجتمع، حيث تسود فيه الحكمة والعدالة، وعيش المجتمع في محبة ووداد.

هـ—البلاغة وكتابة الرسائل

قد خلف الملوك الساسانيون حملةً من الصائح الموجهة إلى كتابهم ليتمكنوا من أمر البلاغة في الكتابة، ومن هذا القبيل ما ذكره ابن عبد ربه عن أبو ويز حيث يقول لكتابته:

«اعلم أنَّ دعائِم المقالات أربع، إن التُّمس لها خامسة لم تُوجَد، فإن نقص منها واحدٌ لم تتم، وهي سُؤالك الشيء، وأمرك بالشيء، وإنباؤك عن الشيء، وسؤالك عن الشيء. فإذا طلبت فأسْجح، وإذا سألتَ فأوضِّح، وإذا أمرت فأحكِم، وإذا أخْبَرْتَ فتحقِّق. وأجمع الكثيرون ما تريده في القليل مما تقول. يزيد الكلام الذي تَقْلِيل حروفة، وتَكْثُر معانِيه».

وَمِنْ إِيمَاعَاتِهِ مِنْ هَذِهِ الْحُكْمِ فِي نِصَائِحِ الْأَدْبَاءِ الْعَرَبِ إِلَى رُوَادِ الْمَعْرِفَةِ وَالثِّقَافَةِ تَشِيرُ إِلَى الْمَكَانَةِ السَّامِقَةِ لِلْحُكْمِ الْفَارِسِيَّةِ فِي نِفُوسِهِمْ وَاهْتَمَامِهِمْ بِهَا وَشُعُورِ الْكَاتِبِ بِالْغُرُورِ لِاطْلَاعِهِ عَلَى مِنهَجِ الْحُكْمِ الْفَارِسِيِّ. وَقَدْ ذَكَرَ أَبْنُ عَبْدِ رَبِّهِ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ مَا رُوِيَّ عَنْ إِبْرَاهِيمِ بْنِ الْمَدِيرِ حِيثُ اسْتَبَانَهُ أَحْدَاهُمْ أَسْبَابُ الْبِلَاغَةِ وَاسْتَكْشَفَهُ غُوَامِضُ أَدْوَاتِ الْكِتَابَةِ وَجَاءَ فِي وَصِيَّةِ لِهِ قَوْلُهُ:

«فَإِنْ كَانَ لَا بُدَّ لِكَ مِنْ طَلَبِ أَدْوَاتِ الْكِتَابَةِ فَتَصْفَحْ مِنْ رِسَالَتِ الْمُتَقْدِمِينَ مَا يُعْتَمِدُ عَلَيْهِ، وَمِنْ رِسَالَتِ الْمُتَأْخِرِينَ مَا يُرْجَعُ إِلَيْهِ، وَمِنْ نَوَادِرِ الْكَلَامِ مَا تَسْتَعِنُ بِهِ، وَمِنْ الأَشْعَارِ وَالْأَخْبَارِ وَالسَّيْرِ وَالْأَسْمَارِ مَا يَتَسْعَ بِهِ مَنْطِقُكُ، وَيَطْوِلُ بِهِ قَلْمَكُ، وَانْظُرْ فِي كِتَابِ الْمَقَامَاتِ وَالْخُطُوبِ، وَمُجاوِهَةِ الْعَرَبِ،

• ٦٨ • *الصَّفَرُ*

المصلح نفسي، ٢٠٢٢

ومعاني العجم، وحدود المُنْطَق، وأمثال الفُرس ورسائلهم وعهودهم وسيرهم وواقعهم ومكايدهم في حُرُوْبِهِم^١.

نستنتج من هذه الحكم الفارسية أن الأندلسيين كانوا يعتبرون الحكم الفارسية سيلةً مؤثرةً لتشريف المتأدبين. وهذا يدل على المكانة المرموقة التي احتلّها الأدب الفارسي في نفوسهم.

الخاتمة

تبين لنا من خلال هذا العرض الموجز أن ابن عبد ربه ألف موسوعةً ضخمةً جمع فيها مختلف الحضارات، ولم يغفل عن الحضارة الفارسية الباهرة رغم بُعد المسافة الجغرافية والتاريخية بين البلاد الفارسي والأندلسي. وتجسدت لنا صورة الفُرس في مرايا "العقد الفريد" لمؤلفه الأديب الشهير الأندلسي ابن عبد ربه، وأنه كيف يعرّف الشعب الفارسي، وخاصةً ملوكهم وأئمّهم من أصحاب الحكمة وعمق التفكير في مجالات الحياة السياسية والاجتماعية المختلفة.

كما تبيّن لنا أنه قدّم صورة للحضارة الفارسية العريقة بعيدة عن العنصرية أو التعصب كاشفاً عن نضجهم العقلي وسداد رأيهم.

صوّر لنا ابن عبد ربه البيئة الساسانية بأنها بيئَةٌ هَنَّتْ بالجهود العقلية وتوليد المعاني الحكيمية وتتسّم صورته المقدمة بالموضوعية، ومن المسلم أنه ليس من المثير أن ندعّي أن الدولة الساسانية — شأن أي دولة أخرى — كانت بعيدة كل البعد عن المساوى الاجتماعية والسياسية، إلا أن ابن عبد ربه — وهو أديب ملتزم بالأخلاق الإسلامية الجميلة — يلزم نفسه بالابتعاد عن تشويه وجوه الآخرين خاصة الشعوب الأخرى، فأأخذ منهم صفاتهم الكريمة ونقلها إلى الأجيال التالية لعلّ يؤدي إلى سوء تفاهم بين الأمم والثقافات لاسيما المسلمين بكل قومياتهم.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر العربية

- ١- ابن عبد ربه الأندلسي، شهاب الدين أحمد. **العقد الفريد**. تقديم: أستاذ خليل شرف الدين. منشورات: دار ومكتبة الهلال. ١٩٨٦ م.
 - ٢- ابن قتيبة الدبوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم. **عيون الأخبار**. دار الكتب: وزارة الثقافة والإرشاد الفوسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. ١٩٦٤ م.
 - ٣- الأصفهاني حمزة بن الحسن. **تاريخ سبي ملوك الأرض والأنباء**. بيروت: منشورات دار مكتبة الحباء. ١٩٧٠-١٩٣ م.
 - ٤- اكيري، مريم. **صورة الفرس في ديوان أبي نواس**. رسالة ماجستير. جامعة أصفهان. ١٣٨٧ ش.
 - ٥- بدوى، أمين عبد الحميد. **صلات بين أدبي الفرس والعرب**. مجلة الدراسات الأدبية. السنة الرابعة. العدد الأول. بيروت: الجامعة اللبنانية. ١٩٦٢ م.
 - ٦- البغدادي، عبدالقادر بن عمر. **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شرح الكافية**. دون مكان الطبع. د.ت.
 - ٧- الغالباني، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل. **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**. ترجمة: الدكتور فضي الحسين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ٢٠٠٣ م.
 - ٨- المحافظ، أبو عثمان عمرو بن جر بن محبوب. **بيان والتبيين**. قدم لها وبها وشرحها: علي أبو ملحم. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ١٩٩٢ م.
 - ٩- الحكم النيسابوري، الحافظ أبو عبد الله المستدرك على الصحيحين. بيروت: دار المعرفة. د.ت.
 - ١٠- حمود، ماجدة. **صورة الفرس في كتاب البخلاء للحافظ**. مجلة الموقف الأدبي. العدد ٣٥٤.. اتحاد الكتاب العرب بدمشق. ٢٠٠٦ م. المواقع:
- <http://www.awn-dam.org/mokifadabr/354/kokf003.htm>
- ١١- زيدان، جرجي. **تاريخ التمدن الإسلامي**. بدون مكان للنشر. ١٩١٤ م.
 - ١٢- صبحي كتبة، وحد. **الأثر الفارسي في شعر البحترى**. أبحاث ندوة العلاقات الأدبية واللغوية العربية — الإبرانية. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩ م.
 - ١٣- صفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك. **الوافي بالوفيات**. الطبعة الثانية. بيروت: دار صادر. ١٩٩١ م.

- ١٤- العاكوب، عسى. **تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسى الأول**. دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ١٩٨٩ م.
- ١٥- عباس، إحسان. **تاريخ الأدب الأندلسي**, عصر سيادة قرطبة. الطبعة الثالثة. بيروت: دار النقافة. ١٩٧٣ م.
- ١٦- فروخ، عمر. **تاريخ الأدب العربي**. بيروت: دار العلم للملائين. ١٩٦٩ م.
- ١٧- الفلقشندي، أبوالعباس أحمد. **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**. القاهرة: المطبعة الأمريكية. ١٩١٣ م.
- ١٨- الميزد، أبوالعباس. **الكامن في اللغة والأدب**. تحقيق: جمعة الحسن. بيروت: دار المعرفة. ٢٠٠٤ م.
- ١٩- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. بتحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة. ١٩٦٤ م.
- ٢٠- التوبي، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. **نهاية الأرب في فنون الأدب**. السفر الخامس عشر. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية. ١٩٤٩ م.

ب: المصادر الفارسية:

- ١- خسروي، زهرا. **شعر شکار در ادب عربی با نگاهی به شعر نجفی گانی فارسی**. هرآن: انتشارات امیر کبیر. ١٣٨٣ ش.
- ٢- داهبیم، ابراهیم. **خسرو پروین در جنگهای بیست و هفت ساله ایران و روم**. جاب سوم . انتشارات گلریز. ١٣٧٦ ش.
- ٣- کریستین سن، آرتور. **ایران در زمان ساسانیان**. ترجمه: رشدی باسمی. هرآن: دنبای کتاب. ١٣٧٢ ش.
- ٤- علی بن ابی طالب. **نهج البیان**. ترجمه: علامه محمد تقی جعفری. هرآن: دفتر نشر فرهنگ اسلامی. ١٣٧٨ ش.
- ٥- هرودوت. **تاریخ هرودوت**. جاب سوم. تلحیص و تنظیم ا.ج. اوانس. ترجمه و حبد مازندرانی. هرآن: انتشارات علمی و فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی. ١٣٦٢ ش.

مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري

* الدكتور سامي عوض

الملخص

يتناول هذا البحث مفهوم الضرورة لغة واصطلاحاً، ويبيّن أنَّ مفهوم الضرورة ظلَّ غير واضح المعالم حتى جاء الخطيب بن أحمد الفراهيدي الذي أصَّلَ لهذا المفهوم منطلاقاً من وعيه العميق الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الكلام العادي؛ وهذا يتطلب منا أن نشرح موقف الخطيب المتميّز من مفهوم الضرورة الشعرية، وبيّن البحث مفهوم الضرورة عند سيبويه في كتابه "الكتاب"، وبوضوح الاختلاف بين الدارسين قدامى ومحدثين في تحديد معنى الضرورة لديه، ثم يقف البحث وقفة ثانية عند ابن جيني الذي كانت له آراء لافتة للنظر جديرة بالدراسة والبيان، ويتناول البحث مفهوم الضرورة عند ابن السراج وتلميذه أبي سعيد السيرافي، ثم ينتهي البحث بتوضيح موقفي ابن فارس، وأبي هلال العسكري، ولا يتسع البحث للدراسة آراء كل العلماء الذين عاشوا قبل القرن الرابع الهجري كالمبرد وثعلب والأخفش وأبي علي الفارسي والفرزاز القمياني صاحب كتاب مشهور وهام "ما يجوز للشاعر في الضرورة"، وينتهي البحث بخاتمة تعقبها أهم النتائج.

كلمات مفتاحية: الضرورة الشعرية، الكلام العادي، النقد القديم.

المقدمة

الضرورة لغة مأخوذه من "الاضطرار" وهو الحاجة إلى الشيء، أو الإلقاء إليه. قال ابن منظور: ورجل ذو ضرورة أي ذو حاجة، وقد اضطر إلى الشيء أي: أُلْجِيَ إِلَيْهِ، والاضطرار الاحتياج إلى الشيء^(١) فالضرورة - كما أسلفنا - تعني الحاجة، والإلقاء والإنسان لا يلجأ إلى شيءٍ ما في حال السُّعة

* أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشربن في سوريا.

تأريخ الوصول: ٢٤/٩/١٣٨٩ هـ. ش ٢٠/٢

تأريخ الفيلول: ١٣٩٠/٢٠ هـ. ش

^١ - ابن منظور، لسان العرب ، مادة ضرر.

ويتضح ذلك جلياً في تفسير من "اضطر" في قوله تعالى: "إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمِيتَةُ وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخَتْرِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنْ اضْطُرَ غَيْرَ باغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِنْهَى عَلَيْهِ" ^(١) [البقرة: ١٧٣]

فهذه الآية، وغيرها من الآيات التي تحمل المعنى نفسه تتساق مع المعنى الأساسي للضرورة أي أن الحاجة في أمر من الأمور قد تلتجئ الإنسان، وتضطره إلى عمل ما هو من نوع، هذه الحاجة –أعني حاجة الشاعر إلى التقييد بالوزن والقافية– هي التي دفعت الشاعر إلى الخروج على أصول اللغة، والنحو، والصرف.

والضرورة في الشعر هي الحالة الداعية إلى أن يرتكب الشاعر فيه ما لا يرتكب في النثر، لذا سميت بـ "الضرورة الشعرية" التي هي إذاً خروج في التعبير الشعري عن التعقيد الشمولي الذي يتلزم به الناثر.

أما الضرورة اصطلاحاً فقد أخذت من مصطلحات الفقهاء والمفسرين؛ إذ تعني لديهم بتجاوز أصل، أو قاعدة فقهية إذا دعت ضرورة إلى ذلك شرط لا يخالف المضطر الشرعية الإسلامية. ^(٢) ومن المسلم به أن التحاة أخذوا الكثير من المصطلحات الفقهية كالقياس، واستصحاب الحال ومن جملة تلك المصطلحات "مصطلح الضرورة".

أهمية البحث وأهدافه:

يهدف البحث إلى إبراز ما يأتي:

- ١ - إدراك علمائنا القدامى خصوصية اللغة الشعرية وقيمتها عن لغة النثر.
- ٢ - بيان البحث أن الضرورة الشعرية عند معظم علمائنا هؤلاء الذين ستفق عندهم ليست من باب الخطأ بل تجيء وفق مستوى لغوي معين، وأن هذه الأساليب يجب أن تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها.
- ٣ - ويهدف البحث أن يبيان أن الضرورة لا تفسر بالحاجة على الحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه.

^١ - وردت "اضطر" في سورة المائدة ٣ وسورة الأنعام ١٤٥، وسورة النحل ١١٥، وإذا عدنا إلى القرآن الكريم نجد أن لفظة "الضرورة" لم ترد بل وردت ألفاظ أخرى لها نفس الجذر اللغوي، ومن هذه الألفاظ "اضطره" – اضطررتم – "المضطر".

^٢ - وهبة الزحبي، نظرية الضرورة الشرعية، ص ٦٧.

٤ - ويبيّن البحث أنَّ الضرائر ليست على درجة واحدة فقد عَدَّها بعضهم أمراً قبيحاً، ينبغي الابتعاد عنه لأنَّها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بعماه.

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج التطوري التاريخي في دراسة ظاهرة الضرورة الشعرية، كما يستفيد من المنهج الوصفي في تحليل مواقف علمائنا القدامى من الضرورة الشعرية حتى نهاية القرن الرابع الهجري. و من بعض التراسات الحديثة في تفسير بعض الخصائص في نظام الشعر ثم تأتي خاتمة البحث، ونتائجـه، و توصياتـه.

مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي:

لقد ظَلَّ مفهوم الضرورة غير واضح المعالم حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥ هـ) الذي أَصَّلَ لهذا المفهوم منطلاقاً من وعيه العميق، الفرق بين اللغة الشعرية، ولغة الكلام العادي حيث يمكن أن نلحظ بدايات هذا التمايز عند أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤، أو ١٥٧)، والأصمي (ت ٢١٦ هـ) فقد نقل البغدادي عنهما أهْمَا كَانَا يَقُولان: ولا يقول عربي: "كاد أن" وإنما يقولون "كاد يفعل"، وهذا مذهب جماعة النحوين، والجماعة مخطئون، فقد جاء في الشعر الفصيح ما في بعضه مقنع، من ذلك ما أَنْشَدَه ابن الأعرابي:

"يكاد لولا سيره أن يُملِّضا"

أقول: مرادهما بقولهما: لا يقول عربي "كاد أن" أنه لا يقول ذلك في الكلام، وأما الشعر فهو محل الضرورة^(١)

إنَّ ما نقله البغدادي يَدْعُض ما قاله بعض المحدثين من أنَّ التحاة الأوائل لم يفرّقوا بين لغة الشعر، ولغة النثر، وجعلوها بمثابة واحدة في الاحتجاج، فقد قال الدكتور إبراهيم أنيس: "مع أنَّ القدماء لاحظوا تلك الخاصية في نظام الشعر لم يحاولوا مطلقاً الفصل بين الشعر والنثر في تعريدهم القواعد، بل خلطوا بينهما فأدى مثل هذا الخلط إلى اضطراب في بعض أحکامهم"^(٢)

^١ البغدادي، عبد القادر، حرارة الأدب، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، ج ٩ / ٣٤٧ - ٣٤٩.

^٢ أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، ص ٣٤٢.

ويقول الدكتور محمد عيد: إنَّ التحاة لم يفرقوا بين لغة النثر، ولغة الشعر، ولغات القبائل فاعتبروا الجميع اللغة الفصحى، وأخضعوا ذلك كله لسلك دراسي واحد.^(١)

أما الدكتور محمد خير حلواني رحمه الله فقد ذهب في كتابه "الخلاف النحوى" إلى أنَّ التحاة لم تفرق بين لغة الشعر، ولغة النثر بل جعلوها بمثابة واحدة في الاحتياج^(٢)، ثم كان له رأيُ آخر في كتابه "أصول النحو العربي" حيث ذهب إلى أنَّ من أصول التحوُّل المرعية الفصل بين لغة النثر، ولغة الشعر.^(٣)

مفهوم الضرورة عند الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ)

لقد أدرك الخليل بن أحمد خصوصية اللغة الشعرية، وتميزها عن لغة النثر، لأنَّ بناء الكلام في النثر يكون أكثر خصوصاً للقواعد سواءً أكان ذلك في ترتيب الكلمات، أم في تركيب العبارة، أم في استعمال الكلمات، فلقد بين الخليل الركائز التي اتكاً عليها في تحديد معنى الضرورة، وجعل ما يجوز في الشعر والاضطرار في مستوى واحد من مستويات التعقيد الشعري المخصوص فقد روى عنه أنه قال: «والشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أتى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى، وتعقيده»، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفرق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسنة عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحته، فيقربون البعيد، ويُبعدون القريب، ويحتاجُّون، ولا يحتاجُّون عليهم»^(٤).

إنَّ قول الخليل يؤكِّد أشياء كثيرة منها:

أولاً: إنَّ للشعراء أساليب خاصة يتوجهون إليها بارادتهم "أتى شاؤوا" جرياً وراء المعنى، وليس لواجهة عجز في مقدارهم اللغوية، أو لضيق تسيبيه قيوداً على الشعر.

ثانياً: إنَّ قول الخليل ينمُّ عن نظرية متقدمة لطبيعة الشعر، وما يتطلبه من لغة خاصة فتاز بسمات وخصائص معينة، كما أنَّ نعنه للشعراء بأهم أمراء الكلام ينطوي على شعور بالإعجاب والتقدير يرده إلى المعرفة العميقية التي يمتلكها الشعراء بأسرار الكلام؛ فهم - في رأيه - لا يقولون شيئاً

^١ عبد، محمد، المستوى اللغوي للفصحي وللهجات وللنثر والشعر، ص ١٥٢.

^٢ الحلواني، محمد خير، الخلاف النحوى بين المصريين والكتوفيين، ص ٦٤.

^٣ الحلواني، محمد خير، أصول النحو العربي، ص ٦٧.

^٤ الحصري الفيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب ، جزء ٢، ص ٦٣٣، و الفرطاحي، حازم، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، ص ١٤٣ - ١٤٤.

إلاً وله وجه في اللغة العربية، ولذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، ولا النظر إليه على أنه خطأ لأنَّ الشعراء قادرون على تغيير التراكيب، والإتيان بالأساليب المختلفة، وَلَمَا يتحقق تركيب معين لا متداولة لهم عنه، لأنَّهم – كما ذكر الخليل – أمراء الكلام، وفرسانه المقتدرون على ركوب الطرق المتغيرة في التعبير عن المعنى الواحد، ويقول أبو الحسن حازم القرطاجي في كتابه " منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" فالأجل ما أشار إليه الخليل، رحمة الله، من بعد غايات الشعراء، وامتداد آمادهم في معرفة الكلام، واتساع مجالهم في جميع ذلك... فلذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، والتوقف عن تحضيرتهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يتعرض عليهم في أقاويلهم إلاً منْ تراهم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم فإذاً يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع، والمعرفة بالكلام، وليس كُلُّ منْ يدعى المعرفة باللسان عارفاً به في الحقيقة... وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة اللفظ، أو المعنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلاً على ما أصلوه^(١).

ثالثاً: إنَّ هذه الأساليب ليست خطأً، لأنَّهم يستخرجون ما كُلُّ الأئنة عن وصفه، ونعته.

رابعاً: إنَّ هذه الأساليب تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها، فلو كانت هذه الأساليب خارجة عن إطار اللغة لاحتاجَ عليهم –أعني الشعراء– لا هم، وهذا يؤكِّد أنَّ ثمة صلة بين ما قاله الشاعر في حال الاضطرار، وما قاله الناشر في حال السعة.

خامساً: إنَّ هذه الأساليب قد تأتي موافقة للهجة ما في خصوصيتها، والجمع بين لغاته، وهذا يعني أنَّ ثمة لهجات لم تدخل في دائرة التعريب العام للغة.

ويرى الدكتور كمال بشر أنَّ الضرورة الشعرية ليست من باب الخطأ، كما يظن بعض الناس،

إنما هي تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معين^(٢).

لقد كان الخليل أكثر فهماً لحقيقة الضرورة الشعرية من عاصره... ومن الكثرين الذين جاؤوا بعده بما تهيأ له من إمام بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسنٌ موسيقي ساعدته على وصف أوزان الشعر، وقوافيها، وما يُعرض له من زحافات وعلل وجزء وقام، بل إنَّ لقاء المعرفتين اللغوية والعروضية في ذهنه لقاء تفاعل، وحركة، وتأثير وتأثير هو الذي أذهبه إلى أن يقرَّر أنَّ الشعراء أمراء الكلام.

^(١) القرطاجي، حازم، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص ١٤٤

^(٢) بشر، كمال، دراسات في علم اللغة، ص ١١٥ .

وهذا يؤكد أنَّ الضرورة لدى الخليل، ومنْ سار في ركبِه لا تعني الإلقاء البة، وأنَّ الضرورة ما وقع في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا، وأنَّ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرها عليها، أو مضطراً إليها، وأنَّ للشعراء أساليب خاصة يتوجهون بإرادتهم إليها كما ذكرنا آنفًا.

مفهوم الضرورة عند سيبويه

لم يشغل العلماء كتاب في النحو كما شغلهم كتاب سيبويه (ت ١٨٠ هـ) قديماً وحديثاً فأقبلوا عليه مفتونين به، يوضخون غرائبه، ويخلون مشكلاته، ويدرسون مسائله، ويشرحون شواهدَه، ويضعونه موضع التقدير والإحالة، ولن نتحدث عن قيمة الكتاب الذي هو أول كتاب في النحو، وأهميته ومادته ومنهجه... الخ لأنَّ هذا ليس موضوع دراستنا.

ويقول الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم: "وعلى الرُّغم من اهتمام العلماء بشواهد الكتاب، خاصة الشعرية وتصنيفهم المؤلفات في شرحاها، وبيان منهج سيبويه في معالجة قضايا النحو، والصرف من خلالها، لم تأخذ الضرورة الشعرية في الكتاب حظها من اهتمامهم ولم تل نصيتها من الدراسة الموضوعية الجادة، فلم يهتم شراح شواهد الكتاب قديماً وحديثاً بمحض الضرائر الشعرية فيه ودراستها، واضطربت آراء النحاة في مفهوم الضرورة عند سيبويه... وربما كان سبب إحجام العلماء عن حصر ضرائر الكتاب ورودها فيه ميئونة متفرقة، فلم يتقصّها سيبويه في باب واحد، أو في الأبواب الثلاثة التي عقدها للضرورة^(١)، وهذه الأبواب هي:

"باب ما يحتمل الشعر"^(٢) و"هذا باب ما رَحَّمت الشعراء في غير النداء اضطراراً"^(٣) وهذا ما يجوز في الشعر من "إيا" ولا يجوز في الكلام^(٤).

وقد اعتذر له أبو سعيد السيرافي في الباب الأول من الأبواب الثلاثة المذكورة فقال: "اعلم أنَّ سيبويه ذكر في هذا الباب جملة من ضرورة الشعر، ليري بها الفرق بين الشعر والكلام، ولم يتقصّه لأنه

^١ - حسن إبراهيم، إبراهيم، سيبويه والضرورة الشعرية، ص ٥-٤.

^٢ - سيبويه، الكتاب، طبعة هارون، ج ١، ص ٢٦.

^٣ - المصادر نفسه، ج ٢، ص ٢٦٩.

^٤ - المصادر نفسه، ج ٢ / ٣٦٢.

لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشعر قصدًا إليها نفسها، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التي تقدّمت في ما يعرض من كلام العرب ومنذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور^(١).

وقد بدأ سيبويه كتابه مبدياً عام وهو قوله: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"^(٢).

وذكر عدداً من الأشياء التي يجوز في الشعر، وكثير منها يتعلق بالكلمة المفردة، ولم يشر إلى أن شيئاً من هذا ضرورة، وهذا دليل على أنَّ الضرورة عنده أن يقع في الشعر ما لا يجوز وقوع نظيره في الكلام المنثور، وللاحظ أنَّ سيبويه لم يقيِّد الضرورة بعدم وجود مندوحة للشاعر، ثم أُفْتَى الباب بقوله: "وليس شيء يضطرون إليه إلاً وهم يحاولون به وجهها"^(٣).

أي أنَّ ما يرد في الشعر محكم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتحيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجهنهم إليه الوزن، وتضطهرهم نحوه القافية، أو أنَّ هذه الأمور متروكة لعbet العابتين، ولغو اللالين، بل إنها خصائص خاصة يحيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام. ولها وجه يطلب، ومعنى مراد^(٤).

يقول سيبويه بعد المبدأ السابق مباشرة "وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ه هنا لأنَّ هذا موضع جُمل"^(٥)

وقد كان سيبويه في هذا الموضع من كتابه يذكر عدداً من القوانين اللغوية العامة قبل أن يأخذ في التفصيل، ولعله أراد بذلك أن يتحمل الشعر أن يشير إلى أنَّ نظام الشعر مختلف عن النثر، ويوضح الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ذلك بقوله: "وقد تألفَ التحويون بعده إشارته إلى هذا المبدأ اللغوي وتعاملوا معه على أنَّ للشعر ضرورات، بدلاً من أن يكون له نظامه المخصوص في تأليف جمله، وبناء تراكبيه، ثم ما لبثوا أنَّ ألغوا في ذلك كتاباً عُرفت به "كتب ضرورة الشعر" أو "الضرائر" أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، وغير ذلك، فمالوا بذلك عن طريق سيبويه، وانصرفوا إلى استخراج الضرورات، وتركتوا وصف الجملة في الشعر وصفاً مقصوداً لذاته"^(٦)

^١- السيرافي، أبو سعيد، شرح كتاب سيبويه، ج ٢، ص ٩٥ . السيرافي، ضرورة الشعر، تحقيق د. رمضان عبد النواب، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥ ، ص ٣٣ وما يتحمل الشعر من الضرورة تحقيق د. عوض حمد الفوزي، ص ٣٣ .

^٢- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٢٦ .

^٣- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٣٢ .

^٤- عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص ٢١ .

^٥- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٣٢ .

^٦- الجملة في الشعر العربي، ص ٢٢ .

أساس نظرية الضرورة عند سيبويه:

لقد صاغ سيبويه أساس نظرية الضرورة بقوله الذي أشرنا إليه آنفًا: "وليس شيء يضطرون إليه؛ إلا وهم يحاولون به وجهًا"

فالشاعر حين يضطر إلى تركيب ما، يُنْبِئُ بنية مناب بنية، مع مراعاة المشاهدة في التركيب أو الصيغة، أو المعنى، فمما رأى فيه سيبويه المشاهدة قوله في تحليل ظاهرة أفعال الرجاء والمقاربة يقول: "واعلم أنَّ من العرب من يقول: عسى يفعل يشبهها بـ "كاد يفعل" قال هدبة {بن خشم العذري}: يكون وراءه فرجٌ قريبٌ

وقد جاء في الشعر: "كاد أن يفعل" شبهوه بـ "عسى" قال رؤبة:
قد كاد من طُول البلي أن يمْصَحَا"^(١)

يقول سيبويه: "وقد يشبهون الشيء بالشيء وليس مثله في جميع أحواله"^(٢)، ويقول أيضًا: "كما يشبهون الشيء بالشيء، وإن لم يكن مثله، ولا قريباً منه"^(٣)

وقد تكون الضرورة عودة إلى أصل متروك قال سيبويه: وقد يبلغون بالمعتل الأصل
فيقولون "رداد" في "راد" و "ضننوا" في "ضنوا" قال قعنب بن أم صاحب:

مهلاً أعادل قد جرَبْت من خُلُقِي إِيْ أَجُود لِأَقْوَامٍ وإن ضَنَنْتُ^(٤)

وهذا أيضًا ما يؤكده المبرد في كتابه المقتصب بقوله: "واعلم أنَّ الشاعر إذا اضطر صرف ما لا ينصرف، جاز له ذلك، لأنَّه إِنَّمَا يَرِدُ الأسماء إلى أصولها، وإن اضطر إلى ترك صرف ما ينصرف لم يجز له ذلك، وذلك لأنَّ الضرورة لا تحيوز اللحن"^(٥).

وقد وجَه سيبويه الضرورة أيضًا على أنها التماس وجه من وجوه العلة، أو القياس، ومن ذلك
حديث سيبويه عن امتناع الجرم بالشرط بعد الأدوات "إذْ، ما، أَمَّا" يقول: "وإِنَّمَا كَرِهُوا الجزاء هنا
لأنَّه ليس من مواضعه، ألا ترى أنه لا يحسن أن تقول: أتذكر إذ إن تأثينا نائِك، كما لم يجر أن تقول:

^١ المبرد، أبو العباس، المقتصب، ج ١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج ٣، ص ٢٥٤ .

^٢ الكتاب، ج ٣، ص ١٥٨ - ١٦٠ .

^٣ المصادر نفسه، ج ١، ص ١٨٢ .

^٤ المصادر نفسه، ج ١، ص ٢٥٩ .

^٥ المصادر نفسه، ج ١، ص ٢٩ .

^٠ المبرد، أبو العباس، المقتصب، ج ١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج ٣، ص ٢٥٤ .

إن إن تأثنا نأتك، فلما ضارع هذا الباب باب إن، وكان كرهوا الجزاء فيه، وقد يجوز في الشعر أن يجازى بعد هذه الحروف، فتقول: أذنكر إذ من يأتنا نأته، فإنما أحرازو لأن إذ، وهذه الحروف لا تغير ما دخلت عليه عن حاله قبل أن تجيء بها، فقالوا: ندخلها على من يأتنا نأته ولا تغير الكلام، كأننا قلنا من يأتنا نأته، كما أنا إذا قلنا: إذ عبد الله منطلق فكأننا قلنا: عبد الله منطلق لأن إذ لم تحدث شيئاً لم يكن قبل أن تذكرها.^(١)

فالضرورة عند سيبويه قائمة على ثلاثة أسس من التوجيه، النبه والعودة إلى الأصل و التماس وجه من وجوه العلة، أو القياس وحين تتأمل اليوم مفهوم ما يحتمله الشعر عند "سيبوه" نجد جزءاً من بناء النحو يلامس كُلَّ ما يتعلق بالبناء تركياً، ودلالة، يمتدُّ من التصرف في الكلمة بمحذف جزء منها، أو تعقيد العلاقات الدلالية بالتقديم، والتأخير، والمحذف، والإبدال عبر التصرف في الأوجه الإعرائية؛ ويُتَمُّ ذلك كله ضمن مفهوم التوسيع في اللغة. تجد هذه الإجراءات سندها النحوي في آليّة الإرجاع إلى الأصل والحمل، فلقد أدرك سيبويه أن للشعر لغة خاصة به، يقع فيها الذي لا يقع في الكلام العادي، فهو يقرّ بوقوع الضرورة، ولكنه يشير إلى إمكان توسيعها على وجه من الصواب.

وقد ذهب الكثير من الباحثين المحدثين إلى أنَّ الضرورة في مفهوم سيبويه لا تعني الإلقاء البة؛ ومن هؤلاء الدكتور خديجة الحديثي التي قالت: "وأمّا سيبويه فقد تُسبِّبُ إليه أنه يرى الضرورة فما يضطرُّ إليه الشاعر حيث لا مندوحة إلى غيره، غير أنها نستطيع أن تتبيّن من النصوص الواردة في الكتاب أنَّ الضرورة ما جاء في الشعر ولم يجيء في النثر، اضطر إلى ذلك، أم لم يضطر".^(٢)

والرأي نفسه أيدته الدكتور خالد جمعة إذ قال "ومن استقراء كلام سيبويه في جميع الموضع التي تَعَرض فيها لذكر الضرورة نرى بوضوح أنه ممَّن يرون أنَّ الضرورة شيء خاص في الشعر سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا".^(٣)

فالضرورة عند سيبويه بناءً على هذا لا تُفَسِّر بال الحاجة إلى الحافظة على الوزن والقافية بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه لم يستعمل سيبويه كلمة "الضرورة" ولكنه استعمل مشتقات من نفس

^١ - سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ٧٤ - ٧٥.

^٢ - الحديثي، خديجة، الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه، ص ٣٠٥.

^٣ - جمعة، خالد عبد الكري姆، شواهد الشعر في كتاب سيبويه، ص ٣٤٧.

الأصل، فلقد استعمل المصدر في مثل قوله: "ولكه حذفه لالتقاء الساكنين وهذا اضطرار، واستعمل الفعل في مثل قوله: "إإن اضطر شاعر فقدم الاسم^(١).

وقوله: "واعلم أن الترجيم لا يكون إلا في النداء إلا أن يضطر شاعر"^(٢).

فلقد استعمل سيبويه عبارات متعددة مثل: "ويجوز في الشعر" و "لا يجوز إلا في الشعر" في مواضع متعددة لم يذكر فيها الاضطرار البة^(٣) وأشار إلى الاضطرار في عدة مواضع نحو: "إذا اضطر الشاعر" و "إلا أن يضطر الشاعر" و "لو اضطر الشاعر" و "كما قالوا في الاضطرار"^(٤) وزاه في موضع آخر يربط بين ما يجوز في الشعر والاضطرار حين قال: "إنما يجوز في شعر أو اضطرار"^(٥).

إن ما يعنيه سيبويه بالاضطرار عند بعض الدارسين هو الإلقاء، وال الحاجة، أي حاجة الشاعر إلى استقامة الوزن، والقافية، يقول الدكتور محمد عبدو فلفل: "إن الضرورة عند سيبويه مقصورة على الشعر يأتيها الشاعر لاستقامة الوزن، وسلامة القافية"^(٦).

إن غموض عبارة سيبويه جعل التحاة يختلفون في فهم معنى الضرورة لديه، وخير دليل على ذلك قول ابن عصفور إذ عزا إليه أن الضرورة ما ليس للشاعر عنه مندوحة، ومن ثم عاد عن رأيه في موضع آخر فقال: "اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويجعله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك، أم لم يضطروا إليه لأنه موضع أفت فيه الضرائر"^(٧)

إلا أن الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم يقول في كتابه "سيبوه والضرورة الشعرية": لكن الذي نستطيع أن نقوله مطمئن إلى أن مذهب سيبويه في الضرورة هو أن يقع في الشعر ما لا يقع في الشر مطلقاً، أي سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا، والذي يؤيد هذا أمور أهمها:

^١- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٩٨ .

^٢- سيبويه، الكتاب، ج ٢، ص ٢٣٩ .

^٣- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٤٨، ٨٥، ١٠١، ١٣٥، ١٧٦، ١٨٠، ٣٦١، ٤٥، ٢٣٠، ١٣٤، ٢٤٧، ٢٣٠ .

^٤- سيبويه، الكتاب، ج ٢، ص ٢٠٣، ٣٥٩ .

^٥- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٩٨، ٤١٠، ٣٦٢، ٣٨٢ .

^٦- سيبويه، الكتاب، ج ٢، ص ٤٠١ .

^٦- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ١٦٠ .

^٧- ما لم يطرد في قواعد النحو والصرف، د. محمد عبدو فلفل، رسالة دكتوراه، ج ١، ص ١٦٠ .

^٨- الإشبيلي، ابن عصفور، ضرائر الشعر، ص ١٣ . الرجاحي، شرح الجمل، ج ٢، ص ٤١٠ .

- ١ - تصدير حديث سيبويه عن الضرورة الشعرية بقوله: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، ولم يقيّد ذلك الحواجز بما لا منلوجة للشاعر عنه".
- ٢ - كثير من الشواهد التي أوردها سيبويه للضرائر الشعرية جاءت فيها روايات تخرجها عن الضرورة، وذكر عدداً من الأبيات.
- ٣ - كثير من الشواهد التي ذكرها سيبويه في أقسام الضرورة المختلفة يمكن بقليل من التصرف إخراجها من حيز الضرورة دون كسر اللوزن، أو إخلال بالمعنى، ومن ذلك مثلاً قول أبي الأسود الدؤلي:

فأذكـرـهـ غـيـرـ مـسـعـتـبـ
وـلـاـ ذـاـكـرـ اللهـ إـلـاـ قـلـيـلـاـ
أـورـدـهـ سـيـبـويـهـ شـاهـدـاـ عـلـىـ حـذـفـ التـوـيـنـ منـ "ـذـاـكـرـ"ـ تـحـلـصـاـ مـنـ التـقـاءـ السـاـكـتـينـ بـكـسـرـ نـونـ
التـوـيـنـ لـاـ تـكـسـرـ الـبـيـتـ. (١)

ابن جني و موقفه من الضرورة الشعرية

إن الضرورة الشعرية عند الخليل بن أحمد، ومن سار في ركبها أمر سار إليه الشاعر بإرادته ليبلغ بالتعبير مستوى آخر من مستويات الاستعمال الواقعية في اللغة يقول ابن جني (ت ٣٩٢): "فمـقـ رـأـيـتـ الشـاعـرـ قـدـ اـرـتـكـ بـمـثـلـ هـذـهـ الـضـرـورـاتـ عـلـىـ قـبـحـهـ،ـ وـانـخـرـاقـ الـأـصـوـلـ هـاـ،ـ فـاعـلـمـ أـنـ ذـلـكـ عـلـىـ ماـ جـشـمـهـ مـنـهـ،ـ وـإـنـ دـلـ مـنـ وـجـهـ عـلـىـ جـوـرـهـ وـتـعـسـفـهـ،ـ فـإـنـهـ مـنـ وـجـهـ آـخـرـ مـؤـذـنـ بـصـيـالـهـ وـتـخـمـطـهـ،ـ وـلـيـسـ بـقـاطـعـ دـلـلـ عـلـىـ ضـعـفـ لـغـتـهـ،ـ وـلـاـ قـصـوـرـهـ عـنـ اـخـتـيـارـهـ الـوـجـهـ النـاطـقـ بـفـصـاحـتـهـ،ـ بـلـ مـئـلـهـ فـيـ ذـلـكـ عـنـديـ مـثـلـ مـحـرـيـ الـجـمـوحـ بـلـ جـلـامـ،ـ وـوـارـدـ الـحـربـ الـضـرـوـسـ حـاسـرـاـ مـنـ غـيرـ اـحـشـامـ؛ـ فـهـوـ وـإـنـ كـانـ مـلـوـمـاـ مـنـ عـنـفـهـ،ـ وـقـالـكـهـ،ـ فـإـنـهـ مـشـهـودـ لـهـ بـشـجـاعـتـهـ،ـ وـفـيـضـ مـنـتـهـ،ـ أـلـاـ تـرـاهـ لـاـ يـجـهـلـ أـنـ لـوـ تـعـفـرـ فـيـ سـلـاحـهـ،ـ أـوـ أـعـصـمـ بـلـجـامـ جـوـادـهـ،ـ لـكـانـ أـقـرـبـ إـلـىـ النـجـاحـ،ـ وـأـبـعـدـ عـنـ الـلـحـاـهـ لـكـنهـ جـشـمـهـ عـلـىـ عـلـمـهـ بـمـاـ يـعـقـبـ اـقـتـحـامـ مـثـلـهـ إـدـلـالـاـ بـقـوـةـ طـبـعـهـ،ـ وـدـلـلـةـ عـلـىـ شـهـامـهـ نـفـسـهـ". (٢).

ثم قال: "فـاعـرـفـ بـمـاـ ذـكـرـنـاهـ حـالـ ماـ يـرـدـ فـيـ مـعـنـاهـ،ـ وـأـنـ الشـاعـرـ إـذـ أـورـدـ مـنـهـ شـيـئـاـ،ـ فـكـائـنـهـ لـأـنـهـ بـعـلـمـ غـرضـهـ،ـ وـسـفـورـ مـرـادـهـ لـمـ يـرـتـكـبـ صـعـباـ،ـ وـلـاـ جـشـمـ إـلـاـ أـمـاـ وـافـقـ بـذـلـكـ قـابـلـاـ لـهـ،ـ أـوـ صـادـفـ غـيرـ

١ - سيبويه والضرورة الشعرية، ص ٤١-٤٢ .

٢ - ابن جني، الخصائص، ج ٢ ص ٣٩٢ .

آنسٍ به، إلا أنه هو قد استرسل وائقاً وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً^(١) فابن جنِي يرى رأي الخليل، وهو أنَّ الضرورة ما وقعت في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا.

فأبُو الفتح في هذا النص يبين أنَّ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرهاً عليها، أو مضطراً إليها؛ ولكنه لا يلبث بعد هذا أن يذكر أنَّ وضوح المعنى في ذهن الشاعر يجعله حين يرتكب الضرورة غير مدرك لها، أو غير واعٍ بها؛ فكأنَّه لأنَّه بعلم غرضه، وسفور مراده لم يرتكب صعباً ولا جسم إلاً أنها (اليسير) وافق بذلك قابلاً له، أو صادف غير آنسٍ به، إلاً أنه هو قد استرسل وائقاً، وبنى الأمر على أنَّ ليس ملتبساً. لقد قدم ابن جنِي تفسيرين لارتكاب الضرورة.

أو همَا: يجعل الشاعر فيه غير واع بما يفعل.

وثانيهما: أنَّ الضرورة دليل على قوة طبع الشاعر، وشهامة نفسه، إذ تستغرقه التجربة وتتضخ في ذهنه، فيصوغها في شكل يشق بوضوحه مقتنعاً بأنه ليس فيه ليس، ومهما يكن من أمر، فإن نظرة ابن جنِي للضرورة هي أنها دلالة قوَّة وتمكن، وليس علامة عجز وضعف.

وإلى جانب هذا المفهوم العام للضرورة عند ابن جنِي فقد وردت له آراء في ارتكاب الشعراء هذه الضرورة منها أنه رأى أنَّ العرب يرتكبون الضرورة مع قدرهم على تركها، ويستدل على موقفهم هذا على إجازة الوجه الأضعف فيما يحتمل وجهين أو أكثر، "إنَّ العرب تفعل ذلك تائياً لك بإجازة الوجه الأضعف، ليتصح به طريقُك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهًا غيره فتقول: "إذا أجازوا نحو هذا، ومنه بُدُّ، وعنده مندوحة، مما ظنك بهم إذا لم يجعلوا منه بدلًا، ولا عنده معدلاً؟ ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرهم على تركها، ليُعنوا لها لوقت الحاجة إليها"^(٢)؟

ونقل ابن جنِي رواية أبي العباس المبرد عن أبي عثمان المازني قوله: جلست في حلقة الفراء، فسمعته يقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر، وأشد:

مَنْ كَانْ لَا يَزْعُمُ أَيْ شَاعِرٌ فَيَدْنُ مِنْ تَنْهَهُ الْمَزَاجُ

قال: فقلت له: لِمَ جاز في الشعر، ولم يجُز في الكلام؟ فقال الفراء: إنَّ الشعر يضطر فيه الشاعر، فيحذف، فقال أبو عثمان: وما الذي اضطره هنا؟ وهو يمكّه أن يقول: فليَدْنَ مِنِّي. ولم يذكر

^١ - الخصائص ٣٩٣/٢ نحّمط الفحل هدر وثار، تغفر في سلاحه تعطى به واستتر، الإعظام والاعتصام بمعنى واحد، الملحة اللوم وهو مفعلة من لحوت العود قشرته "من حاشية محقق الكتاب".

^٢ - ابن جنِي، الخصائص ٣/٦٠-٦١

ابن حني جواب الفراء ولكنه قال: قد كان يمكن الفراء أن يقول له: إنَّ العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة أُنساً بها، واعتباً لها وإعداداً لها لذلِك عند وقت الحاجة إلَيْها^(١).

ورأى أبو الفتح أيضاً أنَّ ما سمع عن العرب أولى بالاتِّباع من المقيس فذهب إلى أنَّك إذا أذاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه، فإنَّ صح عندك أنَّ العرب لم تنطق بقياسك أنت كنت على ما أجمعوا عليه البتة، وأعددت ما كان قياسك أذاك إليه لشاعر مولده، أو لساجع، أو لضرورة لأنَّه على قياس كلامهم^(٢). ولم تفلح لفقة ابن حني الصائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر في هذه الأمور التي سُمِّيت "ضرائر"، وإعادة النظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَّ ابن حني صاحب هذه اللفقة يصفها بوصفين يكفيان للتغيير منها، وهما القبح، والخراق الأصول بها.

الضرورات ليست على درجة واحدة من المحسن عند النحوة واللغويين

إنَّ أول من تعرض في حديث صريح عمَّا يقاس، ولا يقاس عليه من الضرائر ابن السراج (ت ٣٦) فقد صرَّح في باب ضرورة الشعر بقوله: "ضرورة الشاعر أن يضطره الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم، أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل، أو تأنيث مذَكَّر على التأويل، وليس للشاعر أن يحذف ما اتفق له، ولا أن يزيد ما شاء، بل لذلِك أصولٌ يعمل عليها، فمنها ما يحسن أن يستعمل ويقاس عليه، ومنها ما جاء كالشاذ، ولكن الشاعر إذا فعل ذلك، فلا يُبَدِّل من أن يكون قد ضارع شيئاً بشيء، ولكن التشبيه مختلف فمنه قريب، ومنه بعيد^(٣).

ثمَّ جاء أبو سعيد السيرافي (ت ٣٦٨) تلميذ ابن السراج فتأثر بأستاده فذكر في كتابه شرح كتاب سيبويه في باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، أنَّ ضرائر الشعر على سبعة أوجه: الزيادة، والنقصان، والمحذف، والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذَكَّر، وتذكير المؤنث^(٤).

والواقع أنَّ الضرائر ليست على درجة واحدة من المحسن عند النحوة، ولهذا قبل ابن فارس (ت

^١ - ابن حني، الخصائص ٣ / ٣٠٣.

^٢ - ابن حني، الخصائص ١ / ١٢٥ - ١٢٦.

^٣ - ابن السراج، الأصول في النحو، ج ٣ / ٤٣٥.

^٤ - السيرافي، شرح كتاب سيبويه، باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، ج ٢، ص ٩٦. السيرافي، ضرورة الشعر، تحقيق

د. رمضان عبد النواب، ص ٣٣

(٣٩٥) بعضها، وجعل بعضها الآخر من اللحن قال: **الشعراء أمراء الكلام يقصرون الممدود**، ولا يملون المقصور، ويُقدمون، ويؤخرن، ويُوشرون، ويختلسون، ويغيّرون، ويستغيّرون... فاما لحن في إعراب او إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ولا معنى لقول من يقول: إن للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز، ولا معنى لقول من قال:

[بما لاقت ليون بني زياد]
ألم يأتيك والأباء تنمي

هذا – وإن صَحَّ – فكلّه غلط وخطأ، وما جعل الله الشعراء معصومين يُوقّون الخطأ والغلط فما صَحَّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود^(١).
وواضح أن ابن فارس أباح للشعراء من الضراير قصر الممدود، والاختلاس، وغير ذلك، وعدّ من اللحن بعض الضراير كمعاملة المعجل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح.

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥) فلا يرى أي سبب يُسوغ للشاعر استخدام الضرورة في شعره فهو يعدها أمراً قبيحاً ينبغي الابتعاد عنه، فالشاعر الحق – في نظره – هو من يتبع عنها لأن في ذلك دليلاً على امتلاكه ناصية اللغة وعلى قدرته على صياغة أشعاره بكل رؤى يقول: وينبغي أن نحتسب ارتکاب الضرورات، وإن جاءت رُخصة من أهل العربية، فإنّها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بعائده، وإنما استعملها القديمة في أشعارهم لعدم علمهم بقياحتها ولأن بعضهم كان صاحب بداية، وبالبداية مزّلة، وما كان أيضاً تقدّم عليهم أشعارهم ولو قد تقدّمت، وهرج منها المعيب، كما تقدّم على شعراء هذه الأزمنة، ويهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها^(٢).

فأبو هلال العسكري يرى أن الضرورة مسألة معيبة وشاذة، فالضرورة عنده مخالفة والمخالفة قبيحة، ولو وقف عليها الشاعر جانبه، فهو يُسمى الأشياء بأساليبها، ويكره الخطأ في كل شيء، ويهجّنه، ويدعو إلى الابتعاد عنه.

لقد سار الدكتور رمضان عبد التواب على نهج ابن فارس في قوله: **الشعراء أمراء الكلام** "فاما لحن في إعراب... فليس لهم ذلك".

لقد جعل الدكتور – رمضان عبد التواب – بعض الضراير ما يختص بها الشعر، ودعا إلى إحصائها وجعل بعضها الآخر من الأخطاء اللغوية يقول: "إن الضرورة الشعرية في نظرنا، ليست في كثيرٍ من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة، وخروجاً على النظام المألوف في العربية شعرها

^١ - ابن فارس، الصاجي، في فقه اللغة، وسنن العرب في كلامها ص ٤٦٨ - ٤٦٩ .

^٢ - العسكري، أبو هلال ، كتاب الصناعتين، تحقيق د. مفید قمیحة، دار الكتب العلمية ص ١٦٨ .

ونشرها^(١)

ويخلص د. رمضان عبد التواب في نهاية الفصل الذي أفردته للضرورة بعنوان: "ضرورة الشعر والخطأ في اللغة العربية" إلى التأكيد أنه لا صحة لما يتردد على لسانه القوم من أنَّ الضرورة الشعرية رخصة للشاعر يرتکبها متى أراد، لأنَّ معنى هذا الكلام أنَّ الشاعر يُباح له عن عدم مخالفته المألوف من القواعد، وهو ما يتعارض مع ما وصل إلينا من أخبار الشعراء في القدم.^(٢)

خاتمة البحث:

قد عرضت مفهوم الضرورة لغةً وأصطلاحاً، وبيّنت هدف البحث، وغايته، والمنهجية المتّبعَة في دراسته، وعرضت مفهوم مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي، حتى كان الخليل هو الذي أصلَّ هذا المفهوم، فقد بينَ الخليل الركائز التي اتكاً عليها في تحديد معنى الضرورة بما تهياً له من إلماز بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسٌّ موسيقي ساعده على وصف أوزان الشعر، وقوافيه، ثمَّ بيّنت مفهوم الضرورة عند سيبويه الذي أشار إلى أنَّ نظام الشعر مختلف عن النثر، أيَّ أنَّ ما يرد في الشعر محكم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجهُم إليه الوزن، وتضطرهم نحوه القافية، بل إنَّها خصائص خاصة يميزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام، وقد وضّحت أساس نظرية الضرورة عند سيبويه، ثمَّ عرضت موقف ابن جيّ من الضرورة الشعرية الذي لم نستطع أن نفهم فهماً دققاً ما يريده من مفهوم الضرورة فمرة ينظر إليها على أنها دلالة قُوه وتمكّن، ومرة يصفها بوصفين يكفيان للتتفير منها وهما القبح والخراق الأصول، كما تضمّن البحث بيان أنَّ الضرائر ليست على درجة واحدة من الحسن عند العلماء.

نتائج البحث:

أولاً: إنَّ علماءنا منذ القدم حاولوا أن يكتشفوا خصائص الجملة في الشعر، وبيّنوا الفرق بينها، وبين خصائص الجملة النثرية.

ثانياً: إنَّ لغة الشعر تخضع لضوابط يتلزم بها الشاعر دون غيره، وأهم هذه الضوابط الوزن والقافية اللذان يقيدان الشاعر، ولا يعطيانه حرية التعبير التي يمتلكها الناشر.

ثالثاً: إنَّ للشعراء أساليب خاصة يتّجرون إليها بإرادتهم لإبداع وسائل خاصة في التعبير وهذا

^١- عبد التواب، رمضان ، فصول في فقه العربية ص ١٦٣ .

^٢- المرجع السابق، ص ١٦٣ .

يعني أنَّ شعرية اللغة تقتضي خروجها على العُرُف النثري المعتاد من أجل تحقيق قيم جمالية لا يستطيع الشاعر تحقيقها من وجهة نظر بعض علمائنا.

رابعاً: لم تفلح لفتة ابن جنِي الصائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر في هذه الأمور التي سُميت "ضرائر" وإعادة النظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَّ ابن جنِي يصف هذه الضرائر بوصفين يكفيان للتغير منها وهما "القبح، والخراف الأصول بها".

خامساً: لقد أباح بعض علمائنا كما ذكرنا ضرائر معينة كقصص المدود، ومذ المقصور، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث... الخ إلَّا أنَّهم يرون أنَّ الشاعر كُلُّما كان بعيداً عن احتياجه هذه الضرائر دَلَّ ذلك على قوته، وسُمُّوا لغته وفصاحتها.

سادساً: لقد نظر بعض علمائنا كابن فارس مثلاً إلى بعض الضرورات مثل معاملة المعتل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح على أنها أخطاء في اللغة، وخروج عن النَّظام المألف في العربية شعرها، ونثرها.

سابعاً: ليست الضرائر على درجة واحدة من الحسن عند النحاة، واللغويين بعضهم جانب المjalمة والمصانعة، وكره الخطأ في كل شيء، وهجنه ودعا إلى الابتعاد عنه كما ذهب أبو هلال العسكري إلى أنَّ الضرورة قبيحة، تشين الكلام، وتذهب بعائده، وابن فارس الذي يراها معيبة وشاذة يقول: "وما الذي يمنع الشاعر إذا بين حسين بيتاً على الصواب أن يتتجنب البيت المعيب؟"^(١)

المصادر والمراجع

- ١- الخلواني، محمد خير ، أصول النحو العربي، طبع جامعة تشرين، ١٩٧٩ .
- ٢- السراج، أبو بكر محمد بن سهل ، الأصول في النحو، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٥ - ١٩٨٥ م.
- ٣- عبد اللطيف، محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي ، طبع مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠ - ١٩٩٠ م .

^(١)- ابن فارس، ذم الخطأ في الشعر، ص ٢٣ .

- ٤- البغدادي، عبد القادر، حزانة الأدب ولب لسان العرب، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م، الجزء الأول.
- ٥- ابن جيني، الخصائص، تحقيق الأستاذ محمد علي التحجار، طبع دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية ١٣٧١هـ - ١٩٧٦م.
- ٦- الخلوني، محمد خير ، الخلاف التحوي بين البصريين والковين وكتاب الإنصاف ، طبع دار الفلم العربي، حلب، ١٩٧٤م.
- ٧- بشر، كمال، دراسات في علم اللغة ، مكتبة الحاخامي ، القاهرة ط ١٩٧٣م.
- ٨- ابن فارس، دم الخطأ في الشعر ، تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الحاخامي ، القاهرة، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ٩- الحصري القبرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية - القاهرة، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م.
- ١٠- حسن إبراهيم، إبراهيم سيبويه والضرورة الشعرية، جامعة الأرهر، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- ١١- الحديبي، خديجة، الشاهد وأصول التحوي في كتاب سيبويه، مطبوعات جامعة الكويت، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.
- ١٢- الإشبيلي، ابن عصفور، شرح الجمل للزجاجي ، تحقيق د. صاحب أبو جناح، بغداد، ١٩٨٠م.
- ١٣- السيرافي، أبو سعيد، شرح كتاب سيبويه، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- ١٤- جمعة، خالد عبد الكري姆، شواهد الشعر في كتاب سيبويه، مكتبة دار العروبة، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ١٥- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصالحي في فقه اللغة و السنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، طبع مطبعة عبسى الباي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ١٦- الإشبيلي، ابن عصفور، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
- ١٧- عبد التواب، رمضان، فصول في فقه العربية، مكتبة الحاخامي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
- ١٨- سيبويه، الكتاب، تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦-١٩٧٧م.
- ١٩- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق د. مفید قمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- ٢٠- ابن منظور، لسان العرب، طبعة مصورة من طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

- ٢١ فلقل، محمد عبدو، مالم يطرد في قواعد النحو والصرف عند أعلام النحاة حتى القرن السابع الهجري، رسالة دكتوراه، ١٩٩٣-١٩٩٢ م.
- ٢٢ السيرافي، أبو سعيد، ما يحمل الشعر من الضرورة، تحقيق الدكتور عوض بن حمد الفوزي، الربّاض، الطبعة الأولى، ١٩٨٩ م.
- ٢٣ عبد، محمد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنشر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١ م.
- ٢٤ المبرد، أبو العباس، المقتصب، تحقيق الدكتور محمد عبد الخالق عصبيمة، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣-١٩٦٨ م.
- ٢٥ أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، الطبعة السادسة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨ م.
- ٢٦ الفرطاحي، أبو الحسن حازم، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١ م.
- ٢٧ الرحيلي، وهبة، نظرية الضرورة الشرعية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩ م.

فن الملمع: حلقة الوصل بين الشعرتين العربي والفارسي

الدكتور علي أصغر قهرمانی مقبل*

الملخص

الملمع لغة يعني شيئاً أو أمراً يجمع لونين مختلفين أو صفتين مختلفتين، والشعر الملمع في الأدب العربي القديم شعر يجمع الشطوط أو الأبيات المعجمة والمهملة، وهو في العصر الحديث شعر منظم بالعربيّة الفصحى والعاميّة. ولكن ما يهمنا في هذا البحث هو الملمع عند الفرس الذي يتكون من شطوط (أو أبيات) بالعربيّة إلى جانب شطوط (أو أبيات) بالفارسيّة. وبما أن الملمع بالمعنى الأخير يشمل شعراً منظوماً باللغتين العربيّة والفارسيّة، فإن دراسته تندرج في مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وبناءً على ذلك فعلينا أن نتبع المنهج المقارن في هذا البحث.

إن السؤال الأساس المطروح في هذا النوع من الشعر هو أنه كيف استطاع الشاعر جمع الأبيات العربيّة إلى جانب الأبيات الفارسيّة، مع أن لكل واحد من النظمتين الشعريّن خصائص وزنية وقافية خاصة به. لقد تبيّن لنا، من خلال دراسة الملمعات إلى جانب اطلاعنا على علم العروض في الأدبين، أن هنالك ميزة مشتركة بين النظمتين الوزنيّن ساعدت الشعراء الفرس على نظم الملمعات وهي الأساس الوزني المشترك في النظمتين، أي يعتمد كلاهما على الكمية في المقاطع مع الاعتراف بوجود اختلافات جزئية بينهما أهتم بها الاختلاف في طول المصراع، والمحوازات الوزنية. كما تبيّن لنا أن الملمعات تتبع القواعد الوزنية الفارسيّة عادةً في الخصائص الجزئية المذكورة. إذن يمكننا القول إن الملمعات ذات صبغة فارسيّة بسبب اتباعها هذه الخصائص الجزئية في الوزن والقافية، فضلاً عن النزق الفارسي الذي يسود الملمعات في كثير من الأحيان.

كلمات مفتاحية: الملمع، النظام الوزني العربي، النظام الوزني الفارسي، الوزن، القافية، الأدب المقارن.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس في إيران. (gharamani@pgu.ac.ir)

تاريخ القبول: ١٥/٣/١٣٩٠ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٢/١٠/١٣٨٩ هـ. ش

المقدمة

«التلميع» فنٌ من الفنون الشعرية اعتبره البلاغيون من أنواع الحسّنات البدعية، لكن ثمة فرقاً كبيراً بين تعريف التلميع في الشعر العربي وبين الذي استخدمه الشعراء الفرس، ومع أنَّ التسمية واحدة، يختلف الشعر الملمع في البلاغة الفارسية عن الشعر الملمع في البلاغة العربية في النوع والتعريف، إذ نجد أنَّ الشعر الملمع في الأدب العربي لا يُعتبر فتاً شريفاً، بل هو من ضمن الشعر الصنعي المتتكلّف المزخرف، ييد أنَّ الملمع عند الفرس فنٌ رفيع تناوله الشعراء الفرس من الطراز الأول منذ ظهور الشعر الفارسي الدربي حتى بلوغه ذروته.

ما نريد دراسته في هذا البحث هو فن الملمع عند الفرس ونحاول أن نجحِّب عن هذا السؤال المهم: كيف كان من الممكن للشاعر أن ينظم شرعاً باللغتين الفارسية والعربية مع أنَّ لكلَّ منهما خصائص وميزات خاصة بها في مجال الوزن والقافية؟ بعبارة أخرى كيف يمكن الشاعر أن يجمع ميزات الوزن العربي وميزات الوزن الفارسي - مع وجود اختلافات بينهما - في منظومة واحدة؟

يشمل هذا البحث دراسة لغز الملمع ثمَّ الملمع اصطلاحاً في البلاغة العربية والبلاغة الفارسية، ويتناول بعد ذلك دراسة فن الملمع من ناحيتي الوزن الشعري والقافية. والجدير بالذكر أنَّ هذا البحث يعتمد على المنهج المقارن، لأنَّه يندرج في مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهو منهجه يقوم على تحليل فنَّ «الملمع» تحليلاً علمياً في الأديرين العربي والفارسي لكي تتبين لنا نقاط التشابه والاختلاف في تعريف هذا الفنَّ وطريقة استعماله في الأديرين، فضلاً عن الدراسة التاريخية للملمع واستعماله عند الشعراء العرب والفرس.

أ- الملمع لغةً

الملمع اسم مفعول من المصدر "تلميع"، قال عنه ابن حماد الجوهري: "الملمع من الخيل: الذي يكون في جسده يقع تخالف سائر لونه".^(١) كذلك ورد عن الخليل بن أحمد: "اللمع: التلميع في الحجر، أو التوب ونحوه من ألوان شتى، تقول إله لحجرٍ ملمعٌ والواحدة: لمعة".^(٢) وأخيراً وردت عبارة عند ابن

١- الجوهرى، الصحاح، ج ٣، ص ١٢٨١؛ وكذلك انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج ١٢، ص ٣٢٠.

٢- الخليل، العين، ج ٢، ص ١٥٥؛ وكذلك انظر: ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

منظور تفیدنا في هذا الحال: "قیل کل لون خالف لوناً لمعة وتلمیع".^(١) فإذاً مهما يكن، سواءً كان الملمع نعتاً للخیل أو الحجر أو الثوب، فهو يدل على شيء أو أمر مكون من لونين مختلفین أو صفتین مختلفتين.

ب - الملمع في الأدب العربي

لم يرد الملمع كمصطلح من المصطلحات عند البلاغيين القدماء فهو غائب عن الكتب البلاغية القديمة، وأماماً البلاغيون في العصر الحديث فينقسمون إلى فتین في تعريف الملمع:

١. عدّ إميل يعقوب الشعر الملمع على غرار الشعر الأخيف والشعر الأرقط والشعر الحالي والشعر العاطل دون أن يذكره من أنواع الحسنيات البدوية بقوله: "نوع من الشعر الصنعي يكون فيه أحد شطري البيت معجماً، والآخر مهملاً، نحو قول الشاعر (من الرمل):

شَفْنِي جَفْنِي غَضِيبُ غَنْجٍ
لِرَدَاحِ صَدَّهَا طَالَ وَدَاماً

راجع: «الشعر الأخيف»، «الشعر الأرقط» و«الشعر الحالي»، و«الشعر العاطل».^(٢)

وأماماً إنعام عكاوي فعدّت الملمع من أنواع الحسنيات البدوية في ضمن أنواع الجنس وسمته «الجنس الملمع»، إذ تقدم تعريفاً له لا يختلف عن تعريف إميل يعقوب إلا اختلافاً جزئياً بقولها: "[الجنس الملمع]" هو أن تكون المنظومة مُعجمة ومهملة إما بيتاً وإما شطراً فشطرأ.^(٣)

١ - ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

٢ - إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٢٩٤-٢٩٥.

الشعر الأخيف أو الجنس الأخيف: "هو ما جاءت ألفاظه واحدة مُعجمة (منقوطة) وأخرى غير مُعجمة على التوالى". (إميل يعقوب، م. ن.، ص ٢٧٧؛ إنعام عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص ٤٦٧).
الشعر الأرقط أو الجنس الأرقط: "هو الذي يكون حروفه مُعجمة وغير مُعجمة على التوالى". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٧٨؛ إنعام عكاوي، م. س.، ص ٤٦٧).

الشعر الحالي أو الجنس الحالي: "هو ما كانت جميع حروف كلماته منقوطة. مأخوذ من الجلبة". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٢؛ إنعام عكاوي، م. س.، ص ٤٨٢).

الشعر العاطل أو الجنس العاطل: "هو ما كانت كلماته حالبة من النقط، مأخوذ من «عطّل المرأة» وهو خلوهـا من الجلبيّ". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٣؛ إنعام عكاوي، م. س.، ص ٤٨٤).

٣ - إنعام عكاوي، م. س.، ص ٥٢٣.

٢. هنالك تعريف آخر للملمع في الشعر العربي وهو شعر منظوم شطراً بالعربية الفصحي وشطراً باللغة العامية ويبدو أنّ اختراع هذا النوع من الشعر يعود إلى بدايات القرن العشرين، متأنّاً بالملمع الفارسي.^(١)

بناءً على ما تقدّم في تعريف الملمع، نلاحظ أن الملمع في الأدب العربي لا يتجاوز نطاق لغة واحدة مع أنّ الشطر (أو الـبيت) في هذا النوع من الشعر يختلف عن شطره (بيته) الثاني. والملاحظة الثانية في الشعر الملمع العربي أنّه يندرج في أنواع الشعر المتخلّف المتصنّع والمزخرف، إذ اجتنب عنه الشعراء المطبيعون وتناوله أصحاب المقامات كأبي القاسم الحريري وشعراء العصر المملوكي كصفي الدين الحلبي الذي كان مولعاً بالتصنّع في الشعر. مع ذلك يجب أن لا ننسى أنّ الشعر العربي قام بتجربة شطر أو بيت باللغة غير العربية أحياناً في أثناء الموشحات بحيث نجد أنّ بعض الوشاحين نظموا «الخُرْجَة» (وهي القفل الأخير من الموشح) باللغة الفارسية أو بلغة الأندلسيين.

ج - فن الملمع في الأدب الفارسي

يختلف الملمع عند الفرس عن الذي وجدناه في الأدب العربي اختلافاً كبيراً. نريد الآن أن ندرس الملمع الفارسي وخصائصه بالتفصيل لأنّ هذا المبحث هو الغرض الأساسي من كتابة هذا البحث وهو يتضمن عدة مباحث فرعية، منها: تعريف الملمع الفارسي ومكانته لدى الفرس، كما سندرس أوزان الملمعات وقوافيها. فلنبدأ بتعريف الملمع:

١. تعريف الملمع عند الفرس

مع أنّ الإيرانيين استعاروا لفظ الملمع من اللغة العربية، فإنّ تعريفه واستعماله مختلفان في الأدب العربي اختلافاً شاسعاً. خصّص عمر الرادوياني (بعد ٤٨١/١٠٨٨) في كتابه *ترجمان البلاغة* - وهو أقدم كتاب وصلنا في البلاغة الفارسية - فصلاً للملمع وأورد في تعريفه قائلاً: إنّ من الصناعات الشعرية، أن ينظم الشاعر قصيدة، بيت منها فارسي يتلوه بيت عربي على وزن واحد وقافية واحدة...

^١ انظر: شبكة الفصيح، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأهميتها في الشعر الملمع": <http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?51356>

ومن الممكن أن يكون [الملمع] شطراً عربياً وآخر فارسياً^(١). كما ورد تعريف بالملمع عند رشيد الدين الوطواط (١١٧٧/٥٧٣) بقوله: "وتكون هذه الصنعة يجعل أحد مصraعي البيت من الشعر عربياً والآخر فارسياً، كما يجوز فيها أن يكون أحد الأبيات عربية والآخر فارسياً؛ أو أن يكون بيان بالعربية ثم بيان آخر بالفارسية؛ أو أن يجعل عشرة أبيات بالعربية ثم عشرة أخرى بالفارسية"^(٢). فلا بد فرقاً جوهرياً في تعريف الملمع بين الأديبين، بل يمكننا القول: إن الأدباء الفرس منذ القديم اتفقوا على تعريفه بأنه شعر مزيج من الفارسية والعربية، واعتبروه صنعة من الصنائع الأدبية.

من الجدير بالإشارة إليه أن الملمع قسمان؛ القسم الأول هو كما ورد في التعريفين المقدمين له أي الجانب العربي يعادل تقريباً الجانب الفارسي في الكمية. والقسم الثاني هو أن يقتصر الشاعر على الإتيان بشطر أو بيت عربي واحد خلال منظومته الشعرية، وفي هذه الحالة لا تعتبر المنظومة (في أيّ نمط كان مثل القصيدة أو الغزل أو المزدوج) منظومة ملمعة، بل البيت هو الـ الملمع. فمن الأفضل أن نعد هذا النوع من المحسنات البدعية، لأن كل صنعة بدعاية تجعل عادةً خلال بيت أو بيتين، كما يمكننا أن نعتبر القسم الأول أي التساوي الكمي في الجانبين الفارسي والعربي في المنظومة فتاً شعرياً لأنه خرج عن حدود البيت وشمل نطاق المنظومة كلها دون أن يشكل نمطاً شعرياً مستقلاً، فلذلك نسميه القصيدة الملمعة أو الغزل الملمع^(٣).

تنقسم المنظومات الملمعة من حيث الترتيب إلى ثلاثة أقسام:

١. الشطوط الأولى فارسية والثانية عربية، أو عكس ذلك الترتيب.
٢. بيت فارسي يليه بيت عربي إلى نهاية المنظومة.
٣. لا يراعي الشاعر الأسلوبين المذكورين، بل يأتي بالشطوط (أو الأبيات) العربية أثناء الفارسية دون ترتيب خاص.

^١ - عمر الرادوياني، ترجمان البلاغة، ص ١٠٧ - ١٠٨.

^٢ - الوطواط، حدايق السحر، ص ١٦٤. كذلك أورد عمر فروخ تعريفاً سلبياً بالملمع الفارسي لاطلاعه على هذا الفن الفارسي بصورة مباشرة. انظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج ٣، ٦٢٣-٦٢٢، ص ٣.

^٣ - ذكر حلال الدين همامي الملمع نمطاً مستقلاً على غرار أنماط الشعر الأخرى كالقصيدة والمقطوعة والغزل والمزدوج. انظر: همامي، فنون بلاغت وصناعات أدبي، ص ١٤٦.

٢. مكانة الملمع عند الفرس

يعود ظهور الملمع الفارسي إلى أواخر القرن الثالث الهجري أي بدايات الشعر الفارسي الدرسي، ويبدو أنه ولد ناضجاً، ولعل سبب ذلك يعود إلى أنّ كثيراً من الشعراء الفرس الأوائل كانوا يتقنون العربية ويعرفون الشعر العربي جيداً، لكتّهم انصرفوا عن قوّلهم الشعر العربي لظهور بلاطات فارسية. ثم ازدهر الملمع على يد شعراء من الطراز الأول بعد القرن الخامس الهجري ولاسيما الشعراء الصوفيين الكبار كالسنائي الغنوي (٥٤٥/١١٥٠) وجلال الدين البلخي الرومي المشهور عند الفرس بالمولوي (٦٧٢/١٢٧٣) وعبد الرحمن الجامي (٨٩٨/١٤٨٦)، كما اهتمّ بهذا الفنُ أغلب الشعراء الكبار مثل سعدى الشيرازى (٦٩١/١٢٩٢) وحافظ الشيرازى (٧٩٢/١٣٩٠). فالملمع في الأدب الفارسي، إذن، فنٌ رفيع جداً لإقبال الشعراء الكبار عليه وإنتاج كمٍ كبير من الملمعات، خلاف الملمع العربي الذي غفل عنه الشعراء العرب المشهورون، إذ يمكننا القول إنّ الملمع بتعريفه الأول (المنظومة المكونة من الأشطر المُعجمة والأشطر المُهمّلة) هو وليد عصر الانحطاط الأدبي ومن إبداع الشعراء في عصر الانحطاط الشعري كأصحاب المقامات الأدبية والشعراء المهتمين بالتصنيع والزخرفة الشعرية.

وربما يكون أقدم ملمع وصلنا في الأدب الفارسي هو هذا الملمع لشهيد البلخي (٣٢٥/٩٣٧):

يَرَى مُحْنِتٌ ثُمَّ يَخْفِضُ الْبَصَرَا فَذَنَّهُ تَفْسِيَ تَرَاهُ قَدْ سَفَرَا
دَانْدُ كَرْ وَرَيْ بِهِ مَنْ هَمَيْ جَهَ رِسَدْ
diğarbārē ze 'eshq bīkhabarā

dānad kaz vey be man hamī če resad ||

من بين الشعراء الفرس جلال الدين الرومي (المولوي) هو الأكثر إنتاجاً للملمعات إذ نظم ٦٦

غزلية ملمعة (زهاء ٥٠٠ بيت)، فضلاً عما ورد من الأبيات العربية المفردة أثناء أشعاره الأخرى.

ومن الجدير بالذكر أنّ القاضي حميد الدين البلخي (٥٩٩/١٢٠٣) صاحب مقامات الحميدي خصّص المقدمة الأولى التي سماها «الملمعة» بالبطل ذي لسانين في الخطابة والشعر التقى به في الطائف وهو يخاطب العرب بالعربية نظماً ونشرأ إلى جانب مخاطبة الفرس بالفارسية في مجلس واحد. كما أورد

١ - نقلأً عن: عمر الرادوياني، ترجمان البلاغة، ص ١٠٧. الترجمة: إنه يعرف ماذا تصيبني منه؛ تصيبني غفلةً عن الحبّ مرّة أخرى.

القاضي في هذه المقامه مقطوعه ملمعه في سبعه أبيات؛ أربعة منها بالعربيه وثلاثه أبيات بالفارسيه،^(١) ومن الواضح أن تسميه هذه المقامه بالملمعه مأخوذه من صنعة الملمع عند البلاغيين الفرس.

٣. أوزان الملمعات

بعد الفتح العربي لبلاد فارس، دخلت الألفاظ عربيه كثيرة في اللغة الفارسيه استخدمها الشعراء الفرس منذ نشأة الشعر الفارسي الديري في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ومن جهة أخرى كان الشعراء الفرس الأوائل يعرفون اللغة العربيه معرفه جيده، وانصرفوا عن قرض الشعر باللغه العربيه بعد نشوء البلاطات الفارسيه التي كانت تخيمهم وتشجعهم على النظم بالفارسيه. فكان من الطبيعي دخول كثير من الألفاظ والترakinب العربيه في الشعر الفارسي، ولكن عندما يدخل لفظ من لغه إلى أخرى يجعله خاصعاً للنظام الصوتي في اللغة الثانية، على سبيل المثال لا الحصر لفظ «مطالعة» تُستخدم في اللغة الفارسيه والشعر الفارسي، لكن لا بالنطق العربي، بل طبقاً للنظام الصوتي الفارسي أي «متالئه» (motale'e)، ونرى أن «ط» و«ع» تحولتا إلى «باء» و«هزه» في الفارسيه، لأنهما غير موجودتين في الصوامت الفارسيه، كما تحولت الضمة العربيه الواقعة على «مـ» (ـا) إلى الضمة الفارسيه (ـo). فنلاحظ إذن أن هذا اللفظ أصبح خاصعاً للنطق الفارسي لا في الصوامت فحسب، بل في المصوّمات أيضاً.

ولكن إذا تجاوز الشاعر استعمال المفردات والترakinب وصولاً إلى العبارات والجمل العربيه التي تشكل شطرأً كاملاً تارةً وبيتاً كاملاً تارةً أخرى في أثناء قصيدة أو غزليه، فهذا يعني أن مثل هذه الشطور والأبيات العربيه خلال الأبيات الفارسيه لا تخضع للنظام الصوتي الفارسي، بل هي خاصه للنظام الصوتي العربي كما نجدها في القصائد العربيه، ونتيجه لذلك فإن هذه الشطور أو الأبيات المتداخلة في الشعر الفارسي تتصرف بمواصفات اللغة العربيه من جهة وتتبع قواعد النظام الوزني العربي من جهة أخرى.

يعني بذلك أن الأبيات العربيه في الملمعات الناجحة يتحكم بها النطق العربي دون تغيير والوزن العربي دون تحوير، أي إذا حذفنا الأبيات الفارسيه من المنظومة واقتصرنا على قراءة الأبيات العربيه فلا

^١ - انظر: حميدى، مقامات حميدى، ص ٢٥-٣٠

نجد فرقاً بينها وبين القصائد العربية إلا في بعض الخصائص الوزنية الجزئية، فنجد أنها كلاماً موزوناً ينطبق عليه النطق العربي.

إن السؤال المطروح هنا هو كيف جمع الشاعر النظامين الوزنيين المختلفين في منظومته الملمعة؟ وما هي العوامل المؤتية والمساعدة له في نظم هذا النوع من الشعر؟

نرى أن العامل الأساسي في هذا المجال هو الأساس الوزني المشترك بين النظامين الوزنيين العربي والفارسي، وهو ليس إلا الأساس الكمي، إذ نعرف أن النظام الوزني الفارسي مبني على الكمية في المقاطع (quantitative) بلا مناقشة، كنوع النظام الوزني العربي الذي يندرج في الأنظمة الكمية عند كثير من الباحثين العرب والمستشرقين^(١)، إذ يعتمد كلا النظامين الوزنيين على كمية المقاطع في الأوزان الشعرية. فلو لم تكن هذه الميزة المشتركة بين النظامين الوزنيين لما استطاع الشاعر إبداع هذا الفن الشعري، وما ازدهر فن الملمع عند الشعراء الفرس.

الجدير بالذكر أن عنصر التمايز بين المقاطع في اللغتين العربية والفارسية هو الكم، إذ إن المقطع (syllable) في العروض العربي والفارسي ينقسم إلى قسمين: المقطع القصير والمقطع الطويل، وكثيراً ما تتشابه خصائص المقطع بين اللغتين، فعلى سبيل المثال لا يجد الابتداء بالساكن في المقاطع إطلاقاً لا في الشعر العربي ولا في الشعر الفارسي. فلفترض لو كان أساس النظام الوزني في إحدى اللغتين الكم وفي الأخرى النبر (stress) لما تكون فن الملمع في الأدب الفارسي وتطور هذا التطور.^(٢)

العامل الثاني الذي أثر في إبداع الملمع واذهاره هو الإيقاعات المشتركة بين النظامين الوزنيين العربي والفارسي، أعني الإيقاعات التي تتبع عن عدد من التفعيلاتعروضية ويكون من تكرارها

^١ - لمناقشة آراء العروضيين حول هذا الموضوع وترجمة الرأي الكمي انظر: فهر ماني مقبل، «آراء العروضيين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، ص ١١٧-١٣٥.

^٢ - نجد الإشارة إلى أن الملمعات لم تقتصر على اللغتين الفارسية والعربية، بل قام بعض الشعراء بتتباعها إذ نظموا ملمعات باللغتين الفارسية والتركية، أو الفارسية والأردية، أو حتى الفارسية والإنجليزية أيضاً. الأمر الذي يختلف في هذه الملمعات أن الشاعر يفرض على الجانب الثاني أساس النظام الوزني الفارسي أي الكمية في المقاطع خاصة ما ينحده في النوع الآخر أي بين الفارسية والإنجليزية، بحيث إن سلطنا الجانب الإنكليزي من الأبيات الفارسية لم ينحده كلاماً موزوناً حسب أصول النظام الوزني الإنكليزي الذي يعتمد على السيرات في المقاطع.

عدد من الأوزان الشعرية، وهي «مفاعيلن» و«مستفعلن» و«فاعلاتن» و«فولن»، فلا يهمّنا في نظم الملمعات طول الوزن الشعري المكوّن من تكرار التفعيلات المذكورة ولا الجوازات الوزنّية والعلل والزحافات، لأنّ هذه الأمور هي من الخصائص الجزئية الخاصة بكلّ من النظامين الوزنيّين قد يشترك النظام الوزنيّ الفارسي النظام الوزنيّ العربي في بعض هذه الخصائص الجزئية وقد يختلف عنه، مثلاً المهرج المكوّن من «مفاعيلن» مرئيّ الأجزاء في الشعر العربي، مثمن أو مسنيّ الأجزاء في الشعر الفارسي. العامل الأثير الذي أثر في إبداع الملمع هو تماثيل الخطّ العربي والخطّ الفارسي الدرّي، إذ نعرف أنّ الفرس بعد الإسلام تركوا خطّهم القديم الذي كان يُكتب من اليسار إلى اليمين بمحروف منفصلة بعضها عن بعض (كما نجد في اللغات الهند أوروبية)، واتخذوا الخطّ العربي للكتابة الفارسية. فأدى هذا التشابه في الخطّ بين اللغتين إلى عدم استغراب الملمع عند الإيرانيّين كفنٌ من الفنون البلاغيّة.

يجب أن نعرف بأنّ الملمع من إبداعات الشعراء الفرس المتضلعين بالأدبيّن العربي والفارسي، فيتبع الملمع عادةً النظام الوزنيّ الفارسي في الخصائص الجزئية مع الاتكاء على الأساس المشتركة، لذلك فالملمعات المنظومة على الإيقاعات الناجحة عن تكرار التفعيلات المذكورة أعلاه تبدو ذات صبغة فارسية في طول الوزن والجوازات الوزنّية والعلل، ونتيجة ذلك أنّ أهمّ أوزان الملمعات المشتركة التي استخدّها الشعراء كالتالي:

- مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
- مفاعيلن مفاعيلن فولن مفاعيلن مفاعيلن فولن
- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فولن فولن فولن فولن فولن فولن فولن فولن
- فولن فولن فولن فَعَلْ فولن فولن فولن فَعَلْ

تطورت الملمعات من حيث الأوزان إذ نظم الشعراء الفرس ملمعات على الأوزان الخاصة بالشعر الفارسي إلى جانب الأوزان المشتركة، وتتصف هذه الملمعات بمواصفات الشعر الفارسي تماماً كأنّها لا

توجد علاقة بينها وبين النظام العربي إلا في الأساس الوزني المشترك وهو الكم في المقاطع. فجرّب الشعراء الفرس حظّهم في نظم هذا النوع من الملمعات وأدلووا بدلولهم، وأهملوا الأوزان المستخدمة في هذا المجال هي:

- مفاعلن فِعْلَاتُنْ مفاعلن فِعْلَاتُنْ مفاعلن فِعْلَاتُنْ
- مفعولُ فَاعِلَاتُنْ مفعولُ فَاعِلَاتُنْ مفعولُ فَاعِلَاتُنْ
- مستفعلن فَعْ مُسْتَفْعَلَنْ فَعْ

الوزن الأول هو الأكثر شيوعاً في هذا الصنف من الملمعات، إذ نلاحظ أنه قريب من البسيط العربي؛ كأنّ أجزاء البسيط صارت محبونة كلّها إلا أنّ الشاعر الفارسي يتلزم بالخين، والفرق الآخر هو زيادة مقطع طويل في الجزء الثاني في كلّ من الشطرين (أي فِعْلَاتُنْ بدل فِعْلَاتُنْ) بالمقارنة مع البسيط العربي. فأقبل الشعراء الفرس على هذا الوزن في نظم الملمعات إقبالاً كبيراً. وهنا نذكر مطلع الغزلية الشهيرة لسعدى الشيرازي المنظومة على الوزن المذكور:

سَلِّي الْمَصَانِعِ رَكْبًا تَهِيمُ فِي الْفَلَوَاتِ تو قَنْبِر آبْ جَه دَانِي كَه دَرْ كِنَارِ فُرَاتِي^(١)

to qar e 'ā|b če dānī || ke dar kenā|r e forātī
U - U - | U U - - ||

ومن الشيق أنّ نور الدين عبد الرحمن الجامي استخدم هذا الوزن في ترجمة التائمة الكبرى لابن الفارض إلى الفارسية، ويعود سبب ذلك إلى أنّ التائمة منظومة على البسيط الرافي فاختار الجامي وزناً فارسياً قريباً من البسيط العربي كما اتّخذ حرف التاء روياً في ترجمته.^(٢)

هذا ذلك صنف ثالث للملمعات من حيث الأوزان، يستخدم الشاعر فيها وزناً فارسياً مشتقاً من وزن عربي، فعلى سبيل المثال السريع الفارسي يتكون من «مفتعلن مفتعلن فاعلن (فَاعِلَاتُنْ)» ونعرف أنّ السريع العربي يعتمد في الوزن المعيار على تفعيلة «مستفعلن» في الحشو، كما يجوز دخول الخين والطيّ فيها وتحويلها إلى «مفاعلن» و«مفعلن»، ولكن لا يتلزم الشاعر العربي بواحدة منها بل

^١ - سعدى، كليلات، "غزليات"، ص ٦٠٥. ترجمة الشطر: فأنت ما بدريك قيمة الماء، والفرات بجوارك.

^٢ - انظر: عبد الرحمن جامي، تائمه؛ تحقيق صادق خورشا.

يستخدم كُلُّ واحد منها في شعره. ييلو أنَّ السريع الفارسي مأخوذ من السريع العربي مع الالتزام بالأجزاء المطروحة في حشو البيت، وهكذا أصبح السريع الفارسي مختلف عن السريع العربي. وما يهمّنا هنا أنَّ الشاعر في الملّمعة المنظومة على السريع يتبع قواعد السريع الفارسي وحدها في الأبيات الفارسية والعربية معاً، بحيث لا يجد في مثل هذه الملّمعات تفعيلة «مستعلن» ولا «مفعلن» في الحشو، بل يقتصر الشاعر على «مفعلن» وحدها.^(١) وتنطبق هذه القاعدة على أوزان أخرى أهمّها:

- فِعْلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فِعْلَنْ
- فِعْلَاتُنْ فِعْلَاتُنْ فِعْلَنْ
- مَفْتَعِلْنَ مَفْتَعِلْنَ مَفْتَعِلْنَ مَفْتَعِلْنَ

هناك صنف آخر للملّمعات من حيث الأوزان هي ملّمعات تتبع خصائص النظام الوزني العربي في أبياتها العربية كما تنطبق على خصائص النظام الوزني الفارسي في أبياتها الفارسية، وإنَّ هذا النوع من الملّمعات أفضلها وأجملها. منها ما ينْظم الجانب العربي فيها على الوافر (مفعلن مفاعلن فعلن)، كما ينْظم الجانب الفارسي فيها على المهرج المسلس الخنوف (مفعلن مفاعلين فولن).

يجب أن لا ننسى أنَّ هناك بحوراً عربية يخلو منها الشعر الفارسي كالطويل رغم شيوخه في الشعر العربي، وكذلك الوافر، البحر الذي لم يستخدمه الشعراء الفرس في أشعارهم الفارسية،^(٢) لكنَّ ثمة فرقاً بين الطويل والوافر في الملّمعات إذ إنَّ الطويل غائب عن الملّمعات، غير أنَّ الوافر كثير الاستعمال في الملّمعات في جانبها العربي، وسبب ذلك يعود إلى أنَّ وزن «مفعلن مفاعلين فولن» (المهرج المسلس

^١ - انظر: سعدى، كليات، "مواعظ"، ص ٧٢٩ - ٧٣٠. وكذلك مولوي، كليات شمس، ج ٧، غزل ٣٢٠٤ و غزل ٣٢٠٥.

^٢ - لم يدرس شمس الدين قبس الرازي (بعد ٦٢٨/١٢٣٠) في المعجم - وهو أقدم كتاب في العروض الفارسية وأكثر تفصيلاً للأوزان الفارسية - بحور الدائرتين الأولى والثانية (دائرة الطويل دائرة الوافر)، كما اعتبر ناصر الدين الطوسي (٦٧٢/١٢٧٤) البحور المستخرجة من هاتين الدائرتين من البحور الخاصة بالشعر العربي (انظر: شمس قبس، المعجم؛ ناصر الدين الطوسي، معيار الأشعار، ص ٢٢ - ٢٣). وكذلك نلاحظ أنَّ الطويل والوافر غائبان عن الإحصاءات والاستقراءات التي قام بها العروضيون المعاصرون مثل بروبرز نائل خانلري ومسعود فرزاد وإلوبيل سانان الإسكتلندي حول استعمال الأوزان في دواوين الشعراء الفرس.

المخنوف) كثير الرواج في الشعر الفارسي وهو يشاطر الوافر في الإيقاع، خاصةً إذا أُصيّبت تفعيلة «مفاعيلن» بزحاف العصب الذي يحوّلها إلى «مفاعيلن» وهو من الزحافات الشائعة في الوافر، ولكن لا نجد في الشعر الفارسي وزناً يشاطر الطويل في الإيقاع. فالملمع على الوزن المذكور إذن يجمع الوافر العربي والمهرج الفارسي ويعطي كلّ ذي حقّ حقّه، والوزنان شبيهان من جهة - خصوصاً إذا كانت التفعيلات معصوبة - مع أنّ الجانب العربي يتّصف بمواصفاته الوزنية، كما يتفق الجانب الفارسي مع مواصفات الوزنية الفارسية. نكتفي بذلك شاهد لهذا النوع من الملمع:

دَرَوْئِمْ خُونْ شُدْ ازْ نادِيدَنْ دُوسْتْ	أَلَا تَعْسَمَا لَأَيْمَامِ الْفَرَاقِ
مَفَاعِيلَنْ مَفَاعِيلَنْ فَعُولَنْ (فَعُولَانْ)	مَفَاعِيلَنْ مَفَاعِيلَنْ فَعُولَنْ
بِكُو حَافِظْ غَرَلْهَمَيْ عِرَاقِيْ ^(١)	مَضَتْ فُرَصُ الْوَصَالِ وَمَا شَعَرْنَا
مَفَاعِيلَنْ مَفَاعِيلَنْ فَعُولَنْ	مَفَاعِيلَنْ مَفَاعِيلَنْ فَعُولَنْ

1. darūnam khūn šodaz nādīdanē dūst

2. begū Hāfez ghazalhāyē 'erāqī

نلاحظ في البيت الأول أنّ الشطر الفارسي يشبه الشطر العربي لدخول العصب على كلتا تفعيليتي، ولكن في البيت الثاني يتّبع الشطر العربي النظام الوزني العربي كما يتّصف الشطر الفارسي. مواصفات الوزن الفارسي فراعي الشاعر في هذا البيت قواعد الشعر العربي في الشطر العربي كما استخدم قواعد الشعر الفارسي في الجانب الفارسي.

٥. الاستشهاد والتضمين في الملمعات

من المتوقّع أن ينظم الشاعر في الملمع الأبيات العربية كما ينظم الأبيات الفارسية، أي أن يكون كلا الجانين من عند الشاعر نفسه الذي يقصد أن يُظهر براعته في نظم فنّ شعرى يجمع بين اللغتين العربية والفارسية في نظامين وزنين مستقلّين، مع ذلك قد نجد عند بعض الشعراء الأقوال العربية المشهورة التي

^١ - حافظ، ديوان، ج ١، غزل ٤٥١، ص ٩١٨. ترجمة الشطر الأول: تمزّقت أحشائي من فراق الحبيب. ترجمة

الشطر الثاني: فقل يا حافظ غربات عراقية.

تُشكّل شطراً أو بيتاً أتي أثناء الشعر الفارسي كاستشهاد أو تضمين، فتشمل هذه الأقوال العربية إما آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو أمثالاً عربية أو شطرواً أو أبياتاً شعرية للشعراء العرب، فيستخدم شاعر الملمع هذه الأقوال إما دون تغيير أو مع تغيير طفيف من أجل الضرورة الوزنية. نذكر شواهد من هذا النوع:

- الاستشهاد بالآية القرآنية:

نَفْقَهِيِّ چِيزِيِّ كِه دَارِيِّ چَارْسُوِّ	«لَنْ تَنَالُوا الْبَرَّ حَتَّىٰ تُنْفِقُوا» ^(١)
فَاعِلَاتِنْ فَاعِلَاتِنْ فَاعِلَاتِنْ	فَاعِلَاتِنْ فَاعِلَاتِنْ فَاعِلَاتِنْ
nafqeyē čīzī ke dārī čārsū	

- الاستشهاد بالمثل العربي:

سَعْدِيَا قِصَّهُ خَتَّمْ كُنْ بِدُعَا	إِنْ خَيْرُ الْكَلَامِ قُلْ وَدَلْ ^(٢)
فَاعِلَاتِنْ مَفَاعِلَنْ فَعِيلَنْ	فَاعِلَاتِنْ مَفَاعِلَنْ فَعِيلَنْ

Se'diyā qesse khatm kon be do'ā

- تضمين الشعر العربي:

قال الأمير مُعَزِّي (١١٤٥/١٨) معتبراً بتأثُّره بالوزن العربي ومضمِّناً شطراً للمتنبي:	كُفْتُمْ سِتَّايشِنْ توَبَرْ وَرْزِنْ شِعْرْ عَرَبْ
مستفعلن فعِيلَنْ مستفعلن فَعِيلَنْ	تَقْطِيعَ آنْ بِه عَرَوْضُ الْأَجْنِينْ تَكْنِي
goftam setālyeše tō bar vazne še're 'ara	إِنْ خَيْرُ الْكَلَامِ قُلْ وَدَلْ
taqtī' e 'ān be 'arūz 'ellā čonīn nakonī	أَبَلَى الْهَوَى أَسْفَاً يَوْمَ النَّوَى بَدَنِي ^(٣)

ومن الشيق أنَّ هنالك غزلية ملمعة بخلال الدين البلخي الرومي (المولوي) في عشرين بيتاً، تتناوب

^١ - عطار نيسابوري، منطق الطير، ص ١١٧، ب ٤٠٩٨، آن عمران، ٣ / ٨٦. ترجمة الشطر: عليك بإنفاق ما تملك في الدنيا.

^٢ - سعدي، كليات، "مواعظ"، ص ٧٢٧؛ ورد هنا المثل في: النعالى، الإعجاز والإيماز، ص ٩٧؛ العسكري، الصناعين، ص ٦٨. ترجمة الشطر: يا سعدي اختم الكلام بالدعاء.

^٣ - امير مُعَزِّي، ديوان، ص ٧٢٨-٧٣٠؛ المتنبي، ديوان، ج ٤، ص ٣١٧.

ترجمة البيت: قد قلت مدحلك على وزن شعر العرب، فلا تقطعه عروضاً إلا هكذا.

فيها الأبيات العربية والفارسية، بحيث ضمن الرومي كافة الأبيات العربية من قصيدة للمتنى أنساء الأبيات الفارسية فيمكنا أن نسمى هذه الغزلية ملمعة مضمنة، ومطلعها:

إِلَامْ طَمْ سَاعِيَةُ الْعَادِلِ	وَلَا رَأَيَ فِي الْحُبِّ لِلْعَاقِلِ
فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ	فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ
بَرَادَرْ مَرَادْ جُنِينْ بِي دَلِي	مَلَامَتْ رَهَا كَنْ أَكْرَ عَاقِلِي ^(١)
فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ	فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ فَعَوْلَنْ

barādar marā dar čonīn bī delī || malāmat rahā kon 'agar 'āqelī

٥. قوافي الملمعات

تحتفل القافية العربية عن نظيرها الفارسية بعض الاختلاف إلى جانب التشابه الموجود. وتكمن هذه الاختلافات والتباينات في الخصائص اللغوية الموجودة في كلتا اللغتين. والجدير بالذكر أن القافية الفارسية تأثرت بالقافية العربية عملاً ونظاماً في نشأتها وتطورها، كما استخدم الشعراء الفرس كثيراً من المفردات العربية في دراسة القافية في الشعر الفارسي. ومع ذلك فتنة اختلافات بين نظامي القافية إلى جانب المشابهات الكبيرة بينهما.

تعتمد القافية في النظائر على الروي، فلا يجد بينهما فرقاً يُذَكَّر في حرف الروي والحرروف الصالحة للروي إلا أن حرف الألف (ā) والواو (ā) تعتبران روياً في القافية الفارسية. أمّا بالنسبة إلى حروف القافية الأخرى فيمكننا القول باختصار شديد إن القافية الفارسية لا تغير ألف التأسيس من الحروف الضرورية للقافية وتجمع القافية المؤسسة مع غير المؤسسة في قصيدة واحدة، ويحدث ذلك في الملمعات أيضاً. وأمّا بالنسبة إلى الرِّدف فالقافية الفارسية أكثر التزاماً به ولا يجوز خلط الواو والياء في موضع الرِّدف وتراعي هذه القاعدة في الملمعات أيضاً.

من هذه الفروق الأساسية بين اللغتين العربية والفارسية التي تؤثر في خصائص القافية بين النظائر

^١ - المتنى، م. س.، ج ٣، ص ١٥٢؛ مولوي، كليات شمس، ج ٧، غزل ٣١٩٩. الترجمة: يا أخي انركه لومي في حبي كهذا، إن كنت عاقلاً.

وجود الإعراب في اللغة العربية وعدم وجوده في الفارسية، إذ أدى ظاهرة الإعراب إلى الوقف والإطلاق في القافية العربية غير أنّ القافية الفارسية تخلي من الإعراب والإطلاق مع وجود كلمات مختومة بالتصوّرات الطويلة. ونتيجة ذلك الفرق بين النظامين في حرف الوصل، لأنّ الوصل في القافية العربية كثيراً ما ينبع عن إشباع حركة الروي في القافية المطلقة، ومن جهة أخرى نعرف أنّ القافية المطلقة الموصولة في الشعر العربي أكثر شيوعاً من القافية المقيدة غير الموصولة. غني عن البيان أنّ هنالك لواحق تتصل بالروي أحياناً وتعدّ حرف الوصل دون أن ينبع من إشباع حركة الروي مثل بعض الضمائر كما نجد في «نفسِي» التي تأتي على غرار «الأنسِ» في موضع القافية في قصيدة واحدة. قد قسم ابن الدهان النحوي (١١٧٣/٥٦٩) الوصل إلى قسمين: الوصل الحقيقي الناتج عن إشباع حركة الروي، والوصل المستعار الحصول من اتصال لواحق بالروي مثل الضمير أو يكون من الكلمة التي أصلها معتلّ ناقص.^(١) ويمكننا القول، اعتماداً على تقسيم ابن الدهان، إنّ القافية الفارسية تخلي من الوصل الحقيقي، فإذا كانت القافية مختومة بالألف أو الواو فهما تعداد رويًا، ولكن بما أنّ الياء ليست صالحة للروي في الشعر الفارسي فيأتي الشاعر في الملمعات بالوصل المستعار في قافية الأبيات الفارسية مقابل الوصل الحقيقي في قوافي الأبيات العربية كما نجد في الشاهد الأتّخير من البحث السابق، وهذا النوع من القافية هو الأكثر استعمالاً في الملمعات.

الخاتمة

- في نهاية المطاف يمكننا أن نستنتج مما تقدّم من المباحث، النتائج الآتية:
- تعريف الملمع في الأدب الفارسي يختلف عن تعريفه عند العرب، إذ يتجاوز فن الملمع الفارسي نطاق اللغة الفارسية ويشمل اللغة العربية حيث الملمع شعر منظم باللغتين الفارسية والعربية.
- من أهمّ الأسباب في نجاح الملمع هو أساس النظام الوزني المشترك بين الشعر الفارسي والعربي، لأنّ كلا النظامين يعتمدان على كمية المقاطع ويندرجان في الأنظمة الكمية.
- يجب أن لا ننسى الدور المهم الذي قامت به مشاهدة الخطّ العربي والفارسي في إبداع فن الملمع ونجاحه.

^١ - ابن الدهان، الفصول في القوافي، ص ٥٢.

- مع أن الملمع يعتمد على أساس وزني واحد في كلا النظارتين، فهو يصطحب بصبغة فارسية لأنّه يتبع النظام الفارسي في الخصائص الوزنية الحرثية كطول البيت والجوازات الوزنية، إلى جانب ملمعات منظومة في الأوزان المختصة بالفارسية وإلى جانب النونق الفارسي السائد على الملمعات عادةً. وأخيراً يمكننا القول إن الملمع فن يُثبت مدى التلاحم المرجود بين الشعر الفارسي والعري، بحيث يكون الشاعر قادرًا على إنتاج أدبي باللغتين الفارسية والعربية دون أن يمسهما بسوء؛ لا من الناحية اللغوية ولا من الناحية الأدبية، فلذلك اعتبرنا فن الملمع حلقة وصل بين الشعر الفارسي والعري.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر والمراجع العربية

- ١- ابن الدهان التحوي، أبو محمد سعيد بن مبارك بن علي، الفصول في القرافي؛ تحقيق صالح بن حسين العابد، الطبعة الأولى، الرياض: دار أشبليا، ١٤١٨/١٩٩٨.
- ٢- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب؛ تحقيق أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي - مؤسسة التاريخ العربي، ١٤١٧/١٩٩٧، ج ١٢.
- ٣- أبو هلال العسكري، الصناعتين، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٩.
- ٤- النعالي، أبو منصور، الإعجاز والإيجاز، القاهرة: مكتبة القرآن، لا تاريخ.
- ٥- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية؛ أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة، بيروت : دار العلم للملائين، ١٤٠٧/١٩٨٧، ج ٣.
- ٦- الخطيب بن أحمد، العين؛ تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، الطبعة الثانية، قم: مؤسسة دار المحررة، ج ٢.
- ٧- شبكة النصيبح، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأهمها في الشعر الملمع": <http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?51356> (23/5/2011).
- ٨- عكّاوي، إنعام، المعجم المفصل في علوم البلاغة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٣/١٩٩٢.
- ٩- فرّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، لا طبعة، بيروت: دار العلم للملائين، ١٣٩٢/١٩٧٢، ج ٣.
- ١٠- القرآن الكريم.
- ١١- قهرمانی مقبل، علي أصغر، «آراء العروضيين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، مجلة العلوم الإنسانية الدولية (جامعة تربیت مدرس)، العدد ١٦ (٤)، صفحات ١١٧-١٣٥.
- ١٢- المتّبّي، أبو الطّبّاح أحمد بن حسين، ديوان؛ شرحه عبد الرحمن البرقوقي، لا طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي،

١٤٠٧/١٩٨٦، أربعة أجزاء.

- ١٣ - الواطواط، رشيد الدين محمد، حدائق السحر في دقائق الشعر؛ تعریف وتعليق إبراهيم أمين الشواربی، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٤/١٩٤٥.
- ١٤ - بعقوب، إمبل بدیع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، الطبعة الأولى، بیروت: دار الكتب العلمية، ١٤١١/١٩٩١.

ب: المصادر والموراجع الفارسية

- ١٥ - حامی، نورالدین عبدالرحمان، تأثیره: ترجمه تائبہ ابن فارض به انضمام شرح قبصري؛ تصحیح صادق خورشا، جاپ اوّل، هرمان: انتشارات میراث مکتوب، ١٣٧٦ ش.
- ١٦ - حافظ، شمس الدین محمد، دیوان؛ تصحیح و توضیح بروزیر نائل خانلری، جاپ دوم، هرمان: انتشارات خوارزمی، ١٣٦٢ ش، ج ١.
- ١٧ - حبیدی، قاضی حبید الدین ابویکر بلخی، مقامات حبیدی؛ تصحیح رضا انزایی نژاد، جاپ اوّل، هرمان: مرکز نشر دانشگاهی، ١٣٦٥ ش.
- ١٨ - الرادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاعیه؛ به تصحیح و اهتمام احمد آتش و انتقاد ملک الشعراه یهار، جاپ دوم، هرمان: شرکت انتشارات اساطیر، ١٣٦٢ ش.
- ١٩ - سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله، کلیات؛ به اهتمام محمد علی فروغی، جاپ جهاردهم، هرمان: انتشارات امیرکبیر، ١٣٨٦ ش.
- ٢٠ - شمس قیس، شمس الدین محمد قیس الرازی، المعجم في معايير أشعار العجم؛ تصحیح محمد بن عبد الوهاب فزوینی و تصحیح مجید مدرس رضوی، جاپ سوم، هرمان: کتابفروشی زوّار، ١٣٦٠ ش.
- ٢١ - خواجه نصیرالدین طوسی، محمد، معيار الاشعار؛ تصحیح محمد فشنار کی، جاپ اوّل، هرمان: مرکز پژوهشی میراث مکتوب، ١٣٨٩ ش.
- ٢٢ - عطّار نیشابوری، فردی الدین، منطق الطیر؛ به اهتمام و تصحیح صادق گوهرین، جاپ بازدهم، هرمان: انتشارات علمی و فرهنگی، ١٣٧٤ ش.
- ٢٣ - معزی، ابوعبدالله محمد برهان نیشابوری، دیوان؛ به سعی و اهتمام عباس اقبال، هرمان: کتابفروشی اسلامیه، ١٣١٨ ش.
- ٢٤ - مولوی، حلال الدین محمد، کلیات شمس یا دیوان کبیر؛ با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، جاپ دوم، هرمان: انتشارات امیرکبیر، ١٣٥٥ ش، ده جزء در دوره ۸ حلّی.

فن المُلمع: حلقة الوصل بين الشعرتين العربي والفارسي

- ٢٥ —————، **مثنوي معنوي؛ تصحیح رینولد نیکلسون و به اهتمام نصرالله بور جوادی**، چاپ دوم، هران : انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۳ ش، دوره جهار حلدی.
- ٢٦ —————، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ بیست و هفتم، هران: نشر هما، ۱۳۸۶ ش.

حالات الإغراب بين الإبداع والتلقي في النقد العربي القديم

* ناصيف محمد ناصيف

الملخص

الإغراب قديمٌ قدمَ الإبداع؛ مستمرٌ استمراره، ظلٌّ حاضرًا في جهود النقاد من عصر أرسسطو حتى اليوم على اختلاف بينهم في درجات الاهتمام به، وفي تخلياته التي اجتذبتهم إلى حلباتها؛ فجاءت جهودهم آراءً مبسوطةً في تصاغيف مؤلفاتهم، أو مجموعةً في فصلٍ، أو بابٍ من كتابٍ، أو آراءً مشفوعةً بالاختيارات، أو اختياراتٍ عنوانها الإغرابُ. وهكذا انتظمَ جهودهم حبُّ الإغرابِ عند كلٍّ من المبدع والمتألقِ، واللفظُ الغريبُ، وغرائبُ الأبياتِ، وغرائبُ الملباني والمعانِي، وغرائبُ الصورِ.

بيد أننا نصرفُ النظرَ في بحثنا هذا عن المستوى العمودي؛ مثلاً باللفظُ الغريبِ الذي شُغِّفَ به اللغويونَ والرواة، ونجعل ونكتُنا الإغراب على المستوى الأفقيٍّ مثلاً بالتأليفِ، والتخيلِ، زاعمينَ أنه المخُورُ الخفيُّ أو الصريحُ الذي انتظمَ الدرسُ النقديُّ عند العرب؛ فاستغرق حفرياتهم على عروق الذهب في صنعة الشعرِ، وجهودهم للقبض على أسرارِ ارتقاء المنظومِ إلى مراتبِ الشعريِّ التي عبروا عنها بالبيانِ والفصاحةِ والبلاغةِ.

كلمات مفتاحية: الإغراب، الفصاحة، البيان.

المقدمة:

السؤال القادرُ زنادَ هذا البحث هو: ما الإغراب؟ ومنه تناولتْ أسئلةً شتَّى حاولَ البحثُ التقصيَّ عن إجاباتها؛ باحثًا عن دلالاتِ الإغراب لغةً واصطلاحًا، مستقصيًّا ما يجذبه إلى حقله الدلاليِّ من نوَّياتٍ دلائليةً شهدَها تطورُه، ومن ضمائمٍ ثقافيةٍ في الدلالة، وتبادلَهُ موقعَ التعبيرِ عن مَراقيِ الجمالِ الإبداعيِّ، والفنِّيِّ عامَّةً.

أهمية البحث، وأهدافه:

تأتي أهمية هذا البحث من كونه محاولةً للكشف عن بعض أسرارِ الإبداع بدفعِ اللبس عن واحدٍ من أهم مفهوماته؛ محاولاً تأصيله، بدءًا بالمرحلة الجنينية في رؤى المبدعين العرب، وانتهاءً بالرؤى النقدية الناضجة لنقادَ العربِ القدامى.

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

مواد البحث، وطريقه:

يصف هذا البحث مادته المبعثرة في تصاعيف المدونة النقدية العربية القديمة المتداة إلى نهايات القرن السابع الهجري^١; مشفوعةً بعنطق الشعراء الذي انتظم حول القضية المدروسة (الإغراق). ثم ي تقوم بتحليلها، وتفسيرها، وتقويمها متبعاً موقعاً الغيث فيما أثيرَ عن العرب، مبدعينَ ومتلقيّنَ، من إدراكِ جماليات الإغراق في مستويات النص والرؤية، والتنظير والإجراء، والإبداع والتلقي...انتهاءً إلى اكتناه دوره في إنتاج الشعرية.

المناقشة:

الإغراق: مصدرُ أَغْرِبَ يُغْرِبُ؛ "قال الأصمسيُّ: أَغْرَبَ الرَّجُلُ إِغْرَايَاً إِذَا جَاءَ بِأَمْرٍ غَرِيبٍ"^[١]. والغريبُ: الحادثُ الطريفُ، والبعيدُ؛ ذلك أنَّ الْخَيْرَ الْمُغْرِبُ: الذي جاءَ غَرِيباً حادثاً طريفاً. ورَجُلٌ غَرِيبٌ: بعيدٌ عن وطنه. وفي الحديث: إِنَّ الْإِسْلَامَ بِدَأْ غَرِيباً، وَسَيَعُودُ غَرِيباً كَمَا بِدَأَ، فَطُوبِي لِلْغَرِيبِ؛ أيَّ أَنَّهُ كَانَ فِي أَوَّلِ أَمْرِهِ كَالْغَرِيبِ الْوَحِيدِ الَّذِي لَا أَهْلَ لَهُ عِنْدَهُ، لِقَلَّةِ الْمُسْلِمِينَ يَوْمَئِذٍ؛ وَسَيَعُودُ غَرِيباً كَمَا كَانَ، أَيْ يَقْلُلُ الْمُسْلِمُونَ فِي آخِرِ الزَّمَانِ فَيَصِرُّونَ كَالْغَرِيبَاءِ...وَالْغَرِيبُ: الْعَامِضُ مِنَ الْكَلَامِ؛ وَأَغْرَبَ الرَّجُلُ إِغْرَايَاً إِذَا جَاءَ بِأَمْرٍ غَرِيبٍ"^[٢]. و"رمى فأغربَ أيَّ أَبْعَدَ المرمي". وتكلَّم فأغربَ إذا جاءَ بغيرائبِ الكلَامِ ونوايِرِه، وتقولُ: فَلَانَّ يُغَرِّبُ كَلَامَهُ وَيُغَرِّبُ فِيهِ، وَفِي كَلَامِهِ غَوَابَةً، وَغَرَبَ كَلَامُهُ، وَقَدْ غَرَبَتْ هَذِهِ الْكَلْمَةُ أَيْ غَمْضَتْ فَهِيَ غَرِيبَةً"^[٣].

والإغراقُ مَنْزَعٌ ضروريٌ لإنتاجِ الجَدَّةِ والتَّمِيزِ؛ فَيُرَوِّى أَنَّ رَجُلًا ذَكَرَ لِعَلَيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ بَعْضَ أَهْلِ الْفَضْلِ، فَقَالَ لَهُ: "صَدِقْتَ، وَلَكِنَّ السَّرَّاجَ لَا يَضِيءُ بِالنَّهَارِ"^[٤]. وَقَالَ أَبُو تَمَّامَ (٢٣١-١٩٥هـ)^[٥]:

لَدِيَاجِيَهِ فَاغْتَرَبْ تَجَدَّدَ
وَطُولُ مَقَامِ الْمَرِءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ
فَإِنَّمَا رَأَيْتَ الشَّمْسَ زَيَّدَتْ مَحَبَّةً

وَالْإِغْرَابُ لَازِمٌ لِإِنْتَاجِ الْحَمَالِ، وَالْإِبْدَاعِ عَامَّةً؛ ولَذَا قَالَ أَبُونَوَاسُ (١٩٥-١٢٩هـ) في وصفِ ولدِ ناقَةٍ^[٦]:

^{١-} ابن منظور، لسان العرب ،٥/٣٢٢٧ (غرب).

^{٢-} نفسه ٥/٣٢٢٥-٣٢٢٧ (غرب).

^{٣-} الرمخنري، أساس البلاغة، ٢/١٥٩ (غرب).

^{٤-} الصولي، أشعار أبي تمام، ١٢٨-١٢٩ .

^{٥-} الصولي، أشعار أبي تمام، ٦١. والجرجاني، عبد الفاهر، أسرار البلاغة، ١٢٦ .

بديع شكلٍ، غريبٌ حسنٌ أعوّذُ بِالْمِثْلِ وَالْقَرِينِ

فالجميلُ — في مرآة الفن — فرينُ الغريب، ومنقطع النظير. وأضحتى من نافلة القول أنَّ الإبداعَ مُغايِرٌ، وإضافيٌ، وإغرابٌ، وليس تقليداً، أو سيراً في ركاب السابقين؛ فلكي يضيءَ السراجُ لابدَّ من أن يكونَ أسطعَ ممَّا هو سائدٌ. والإغرابُ أُسُّ الإبداعِ وإنتاجِ الجمال؛ لأنَّ الشيءَ من غيرِ معدهِ أغريبٌ، وكلَّما كانَ أغربَ كانَ أبعدَ في الوهمِ، وكلَّما كانَ أبعدَ في الوهمِ كانَ أطرفَ، وكلَّما كانَ أطرفَ كانَ أعجبَ، وكلَّما كانَ أبعدَ... والناسُ موكلون بتعظيمِ الغريبِ، واستطرافِ البعيدِ^[٢]. ولأنَّ الغريبَ: عدمُ النظير^[٣]. و"الإبداع لغةً": عدمُ النظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكانِ والعدم إلى الوجوبِ والوجود... وإنجاحُ شيءٍ غيرِ مسبوق... وقال بعضُهم: الإبداعُ والاختراعُ، والصنوعُ، والخلقُ، والإيجادُ، والإحداثُ، والفعلُ، والتكونُ، والحملُ: ألفاظٌ متقاربةٌ المعانِ^[٤]؛ فتنةُ اختلافٍ في الدوالِ وتقاربٌ في المدلولات. ييدُ أنَّ ما شهدَه مصطلحُ الإغرابِ من حضورٍ في العصرِ الحديث لا يعنيُ أنَّه منتجٌ حديثٌ، بل هو قديمٌ مفهوماً واصطلاحاً.

إنَّ الإغرابَ تواُمُ الإبداعِ نشأةً وتطوراً، ولعلَّ هذا يفسِّر اهتمامَ النقادِ به منذ الإغريقِ إلى يومنا هذا؛ فقد قالَ أرسطو: إنَّ العبارةَ الساميةَ هي التي تستخدِمُ الغريبَ والمستعارَ وكلَّ ما بعدَ عن الاستعمال^[٥]. ويرى نوفاليس أنَّ "فنَّ الشعرِ الرومانسيكي" هو فنَّ الإغراب^[٦]، أمَّا فريدرريش شليجل فجعلَ "الغرابةَ من شروطِ الأصالةِ الشعريةَ"^[٧]. وبحَدِّ "الإغرابِ" من الاصطلاحاتِ والأوصافِ المميزة طابعُ الشعرِ الحديث^[٨]، وغداً "الإغرابُ" شعارُ نظريةٍ بررَولد برشت في المسرحِ الملحمي^[٩]، وظلَّ

^١- أبو نواس، الديوان، نجح. أحمد عبد الحميد الغزالي ٢٥٦.

^٢- المحافظ، البيان والتبيين، ١/٨٩ - ٩٠.

^٣- الكفوري، الكليات، ٣/٢٩٦.

^٤- المصادر نفسه ١/٢١ - ٢٢.

^٥- ينظر: كتابُ أرسطو طاليس في الشعر، نجح. د. شكري عباد ١٢٢.

^٦- مكاري، عبد الغفار، ثورةُ الشعرِ الحديث، ١/٤٨.

^٧- ثورةُ الشعرِ الحديث، ١/٥٢.

^٨- المصادر نفسه ١/٣٨.

^٩- المصادر نفسه ١/٢٦١.

متلقي الشعر — كما ينص لومان — يستقبل الكلمات غير المفهومة بوصفها شاهداً على الصدق في حماكاة غرابة الواقع، إذ إنها تعكس صيغة الغرابة في الحياة^[١].

والإغراط متعدد ما تجده الإبداع، مستمر نظراً وإجراءً؛ ذلك أنه كان ضالة الشعراء في العصور المتعاقبة؛ يسعون إليه، ويتنافسون فيه، ليكتبوا خصوصهم، ويؤكّدوا تفوقهم على أقرائهم، ويحظوا برضاء المتلقين عامةً، والمليوحين خاصةً؛ ولذا تراهم يفتخرون بغرائب قصائدهم، وأبياتهم، ومبانيهم، ومعانيهم، وصورهم. فهل يمكن القول: إن تاريخ الإبداع موجٌ متتابعٌ من الإغارات؟! كأنه "صوب العقول إذا انحنت سحائب منه أعقبت سحائب"؟! ولذا عاب ابن رشيق (٤٥٦هـ) ضيق أفق بعض المتلقين الذين لم يدركوا هذه الحقيقة، فقال:

وأنشد رجل قوماً شعراً، فاستغربوه، فقال: والله ما هو بغريبٍ، ولكنكم في الأدب غرباء^[٢]!!.

— الإغراط بعين الإبداع:

الإغراط في شجرة الإبداع أصلٌ لا فرع؛ فهو من سمات الفعل الإبداعي التي افترخ المبدعون بها، وأدّعوا القدرة على تحقيقها. والإغراط غاية تُرجح؛ سعي إليها المبدع الحق باحثاً عن فردوسي المفقود(جزيرة الكفر)، أي عن أرضه البكر التي لم تطأها قدم، ولم تحوّم في آفاقها خواطرُ السابقين، أو المعاصرين؛ فهاهوذا المسئّب ابن علس يصوّر رحلته تلك إلى أرضه البكر؛ قائلاً^[٣]:

فلاهدينَ مع الرياحِ قصيدةٌ مَنْيَ مَعْلَفةٌ إِلَى الْقَعْدَاعِ
تَرِدُّ المِيَاهُ فَلَا تَرَالْ غَرِيبةٌ
فِي الْقَوْمِ بَيْنَ قُتْلٍ وَسَمَاعٍ

فالقصيدة التي يحلم بإبداعها مسافرةً أبداً؛ لا تقرّ بأرض حتى تغادرها إلى غيرها. والناسُ بين راوٍ لها، وسامِعٍ سرعان ما يغدو راوياً لها لفريط جودها؛ فهي أبداً تفتح آفاقاً جديدةً وبلاداً جديدةً، فيتلقّاها قومٌ جدد؛ على أنّ الغرابة لا تعني الغموض، بل تعني الجدة، والابتكار، ومفارقة الوطن. والغريبة هي الجديدة المبتكرة المفارقة وطنها؛ فهي أبداً كالزائر الغريب. والإغراط بهذا المعنى قديم؛ فقد افترخ غير شاعر جاهليٍّ بغرايه؛ أي بقصائده الغربيات؛ فقال الأعشى مفتخرًا^[٤]:

١- لومان، بوري، تحليل النص الشعري، ١٠٣.

٢- ابن رشيق الفيرواني، العمدة في حماسن الشعر وآدابه، ١/٢٦٥.

٣- المفضل الضي، المفضليات، ٦٢.

٤- الأعشى الكبير، الديوان تج. محمد محمد حسين .٧٧

قد قلْتُها ليقالَ: مَنْ ذَا قالَها

وغربيَّة تأتي الملوك حِكْمَة

وإِنَّمَا يتساءلُ المُتَلَقِّونَ عن قائلها لفِرطِ إعْجاشِمْ هَاهُ، وَهُوَ أَمْرٌ ناجِمٌ عَنْ غُرَابِتِهَا، وَإِحْكَامِ بَنائِهَا. وَهَذَا
مَا أَنْكَرَ النَّابِغَةُ النَّبِيَّانِ عَلَى بَعْضِ خَصْوَمِهِ؛ قَائِلاً^[١]:

يُهْدِي إِلَيْيَ غَرَائِبَ الْأَشْعَارِ

لَبْنَتْ زُرْعَةَ وَالسَّفَاهَةَ كَاسِهَا

بِمَرْدَادِ زَرْعَةِ هَذَا مِنَ الْقَدْرَةِ عَلَى إِنْتَاجِ قَصَائِدِ الْمَجَاءِ الْغَرَائِبِ؛ أَيْ مِنَ الْقَدْرَةِ عَلَى الإِغْرَابِ، وَالسُّؤَالِ:
أَجَرَّدَهُ بِذَلِكَ مِنَ الشَّاعِرِيَّةِ أَمْ مِنْ دَرَجَاتِهَا الْعُلَى؟!!

لَقَدْ دَرَجَتْ عَادَةُ الشُّعَرَاءِ عَلَى تَجْرِيدِ خَصْوَمِهِمْ مِنَ الشَّاعِرِيَّةِ، وَاحْتَكَارِهَا لِأَنْفُسِهِمْ، وَخَاصَّةً فِي
مَوَاقِفِ التَّهَاجِيِّ وَالتَّفَاخِرِ؛ وَلَذَا قَالَ قَيمُ بْنُ أُبَيِّ بْنُ مُقْبِلٍ (— بَعْدَ ٣٧٦هـ)^[٢]:

هَا قَائِلاً بَعْدِي أَطَّبَ وَأَشَعَرَا

إِذَا مَتُّ عَنْ ذِكْرِ الْقَوَافِيِّ فَلَنْ تَرِي

حُزُونُ جِهَالِ الشِّعْرِ حَتَّى تَيَسَّرَا

وَأَكْثَرَ بِيَتًا سَائِرًا ضَرِبَتْ لَهُ

كَمَا تَمْسَحُ الأَيْدِيُّ الْأَغَرُّ الْمُشَهَّرَا

أَغَرُّ غَرِيبًا يَمْسُحُ النَّاسُ وَجْهَهُ

وَصُورَ سُوِيدَ بْنَ كُرَاعِ الْعُكْلِيِّ (— نَحْوَ ١٠٥هـ) لَحْظَةَ الإِبْدَاعِ قَائِلاً^[٣]:

أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نُرَّعا

أَبِيتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِيِّ كَائِنًا

وَافْتَخَرَ الْفَرِزَدِقَ (— ١١٠هـ) بِقَصَائِدِهِ؛ فَقَالَ^[٤]:

وَمَسْقَطَ قَرْنِهَا مِنْ حِيثُ غَابَا

بِلْغَنَا الشَّمْسَ حِينَ تَكُونُ شَرْقاً

غَرَائِبُهُنَّ نَتَسِبُ اِنْتِسَابًا

بِكُلِّ ثَيَّةٍ وَبِكُلِّ ثَفَرٍ

وَقَالَ ذُو الرَّمَّةِ (— ١١٧هـ) مَصْوِرًا مَخَاضَ الإِبْدَاعِ^[٥]:

أَجَبَّةُ الْمُسَائِدِ وَالْمَحَالِ

وَشِغْرُ قَدْ أَرْقَتْ لَهُ غَرِيبٌ

^{١-} النَّابِغَةُ النَّبِيَّانِ، الْبَيْوَانُ تَحْ. مُحَمَّدُ أَبُو الْفَضْلِ إِبْرَاهِيمُ ٥٤.

^{٢-} عَبْدُ الْفَاطِرِ الْجَرْجَانِيُّ، كِتَابُ دَلَائِلِ الْإِعْجَازِ، ٥١٢.

^{٣-} الْجَاحِظُ، الْبَيْانُ وَالنَّبِيَّانُ، ١٢٢؛ التَّرْعُ: الْغَرَائِبُ.

^{٤-} كِتَابُ دَلَائِلِ الْإِعْجَازِ ٥١٣—٥١٤.

^{٥-} الْبَيْانُ وَالنَّبِيَّانُ ١٣٩.

ولم يكتف أبو تمام^(١) (—٢٣١ هـ) بالإغراب نجاحاً، بل رفع أخلاقَ مدوحه، وصنائعه إلى مرتبة الإغراب؛ لأنّها مبتكرة، لا نظير لها؛ فما هوذا يجعل الإغرابَ نعماً لأخلاق المدوح، ولأقوال المادح؛ قائلًا^[١]:

غَرَبْتُ خَلَقْتُهُ وَأَغْرَبَ شَاعِرَهُ
فِي فَأَحْسَنِ مُغْرِبٍ فِي مُغْرِبِ

وفي مقام آخر جعلَ الإغرابَ نعماً مشتركاً بين قصائد المدح وصنيع المدوح؛ كما ينصُ قوله^[٢]:

وَغَرَائِبُ تَأْتِيكَ إِلَّا أَنَّهَا
لصنيعكِ الْحَسَنِ الْجَمِيلِ أَقْارِبُ

وقد تقع المدائح موقعها المناسبة من فهم المدوح؛ فهما يتساويان في الإغراب، ويأتلان، فلا تعود غريبة؛ كما يوحى قوله^[٣]:

تَمَهَّلَ فِي رُوضِ الْمَعَانِي الْعَجَابِ

مِنَ الْمَجْدِ فَهِيَ الآنَ غَيْرُ غَرَائِبِ

إِلَيْكَ أَرْحَنَا عَازِبَ الشِّعْرِ بَعْدَمَا

غَرَائِبُ لَاقَتْ فِي فَائِكَ أَنْسَهَا

وافتخر بأنّ قصائده^[٤]:

لِمُرْتَجِزِ يَخْدُو وَمُرْتَجِلِ يَشْدُو

غَرَائِبُ مَا تَفَكَّرَ فِيهَا لِيَأْتِيَ

فَمَا تَحْلَّ عَلَى قَوْمٍ فَتَرْتَحِلُ

وَالغَرَابةُ لَدِيهِ تَلِدُ الْأَنْسَ؛ فَهِيَ^[٥]

غَرِيبَةُ تُونِسُ الْآدَابَ وَحَشْتُهَا

وكذلك فعل البحترى^(٦) (—٢٨٤ هـ) قائلًا^[٦]:

فَلَئِنْ قَبِلْتَ لَقْدَ سَمِعْتَ صَرْوَرَةً

وَإِنْ امْتَعَتْ فَقْدَ رَأَيْتَ تَصْرُفَيِ

وَكَانَ يَجْرِيَ الْمَعْمِينَ صَنَاعَةً شَعَرِيَّةً هِيَ^[٧]:

^١ أبو تمام، الديوان، نج. محمد عبد عزام ١٠٧/١.

^٢ المصادر نفسه ١٧٤/١.

^٣ المصادر نفسه ٢١٣/١ — ٢١٤.

^٤ المصادر نفسه ٩٥/٢.

^٥ المصادر نفسه ١٩٩/٣ — ٢٠٠. وينظر أيضاً ٣٤٧/٣، ٣٥٥، ٤٤٥، و٤/٤.

^٦ البحترى، الديوان، نج. حسن كامل الصيرفي ٢٩٩/١.

^٧ البحترى، الديوان، نج. ١٣٠٦/٢.

تَأْلُقُ فِي أَصْعَافِهَا وَبَدَائِعُ

قصَادُ مَا تَنْفَكُ فِيهَا غَرَائِبُ

وإذا استبطأه المدوخُ أجا به^[١]:

تَسَابَعُ عَنِي سَيِّهَا وَنَوَالُهَا

وَنَبِيَّكُ استِبْطَائَ شُكْرِي لَأَنْعَمٍ

يَفْوَتُ فَعَالَ الْمُنْعَيْمَ مَقَالُهَا

وَكَيفُ، وَقَدْ سَارَتْ غَرَائِبُ لَمْ يَزُلْ

ولعن أبو العباس الناشئ^(٢) (٢٩٣ هـ) صنعة الشعر، وما لقيه فيها من صنوف الجھال؛ فقال^[٢]:

لَعْنَ اللَّهِ صِنْعَةَ الشِّعْرِ مَاذَا

كَانَ سَهْلًا لِلسَّامِعِينَ مِنْهُ

يَؤْثِرُونَ الْغَرِيبَ مِنْهُ عَلَى مَا

مَقْرَأً بِأَنَّ الْإِغْرَابَ نَجْحٌ شَائعٌ؛ ولذا قال أَحمد بن محمد الضبي المعروف بالصنوبري^(٣) (٣٢٤ هـ) :

مَا إِنْ تَرَالْ قَلَادَ الْأَعْيَاقِ

وَكَفَالَ أَنَّ الشِّعْرَ فِيهِ غَرَائِبٍ

وَسُئْلَ الْمُتَبَّنِي^(٤) (٣٥٤ هـ) مَرَّةً عَمَّا ارْجَمَهُ مِنَ الشِّعْرِ، فَأَعْادَهُ، فَعَجِبُوا مِنْ حَفْظِهِ، فَقَالَ^[٤]:

لَا يَقْلِبِي لِمَا أَرَى فِي الْأَمْيَرِ

إِنَّمَا أَحْفَظُ الْمَدِيْحَ بِعَيْنِي

نَظَمَتْ لِي غَرَائِبُ الْمَتَشَوِّرِ

مِنْ خِصَالٍ إِذَا نَظَرْتُ إِلَيْهَا

وهذا يعني أنهم جعلوا الإغرا بَأَسَّ الشاعرية؛ فأبدعوا غرائب قصائدهم ليتنوّقها المتلقون، فتسدّ

في نفوسهم "حاجةً لا تخلو من إيمان إلى الجمال والإغرا ب والرمز بمفهومه العام"^[٥]. فكأنّنا نضع اليّد في

هذه النصوص على متلقٍ مثقفٍ متطلّبٍ يحفرُ المبدعَ أبداً إلى الإغرا ب؛ لإنتاج جمالٍ جديدٍ؛ ذلك أنَّ

الغرابة لا تتحلى إلا متلقٌ تعود نوعاً من التصورات فإذا به يصادفُ في الخطاب الشعري أشياءً تختلفُ

ما تعودُ؛ فالغربي بُ هو ما يأتي من خارج منطقة الألفة، وهذا يعني أنَّ التعودَ أُلفةً تحتاجَ أبداً إلى ما

^{١-} البحترى، الديوان، ١٦٩٤/٣.

^{٢-} العملة ٧٤٨/٢.

^{٣-} ابن الشحرى، الخامسة الشحريرية، ٨٠٩/٢.

^{٤-} أبي الطيب المتنبي، الديوان، للعكربى، ١٤٦/٢.

^{٥-} شكري المبخوت، جمالية الألفة، ٤٤.

يُنترِقُها من خارجها^[١]، فيغدو المتلقّى بذلك مسهماً في العملية الإبداعية. من هنا لا تكون أمّاً مرسلٍ ومتلقٌ^٢، بل نحن إزاء "فارسين متنافسين على مضمارٍ واحدٍ يضمّهما ويختويهما"^[٣].

— الإغراطُ بعينِ التلقّى:

بدأ حديثُ الإغراطِ في نقدنا العربيّ القديم اتهاماً لأصحابِ البديعِ من الشعراءِ المحدثين، ولكنَّ أغربَ ما يمكنُ ملاحظته في هذا السياقِ أربعةُ أمورٍ؛ أوَّلُها: أنَّ (البديع) كان يضمُّ أطرافاً من (البيان) في رؤى القدماءِ، والثاني: أنَّ أنصارَ القديم أنفسهم مدحوا الإغراطَ تلميحاً؛ إذ قرئوه بالحسنِ، والإبداعِ، وتصريحاً؛ إذ أعجبوا بإغراطِ بعضِ المبدعين دونَ بعضٍ. وثالثتها: أنَّ (كتابَ البديع) لابن المعترَّ جاءَ خالياً من ذكرِ الإغراط^[٤]، والرابع: أنَّ أدنى درجاتِ الإغراطِ في الشعرِ العربيّ ما ينتجه (البديع)؛ فتُمَّةُ الإغراطُ البيانيُّ الذي ينتجه المجازُ، والإغراطُ التأليفيُّ الذي تنتجه أساليبُ (علم المعانِي). على أنَّ منجمَ الإغراطِ رؤيةُ المبدع إلى الكونِ والحياةِ بوجهٍ عامٍ، وإلى الإبداعِ الشعريِّ على نحوٍ خاصٍ.

حبُّ الإغراطِ عند المبدعين:

لاحظَ نقادُنا شهوةَ الإغراطِ عندَ المبدعِ الحقِّ، فتداوِلوا الكثيرَ منَ الأخبارِ والأراءِ الداللةِ على ذلك على نحوٍ غيرِ مباشرٍ^[٥]. بيدَ أنَّ ضيقَ المقامِ يلزمُنا أنْ نكتفيَ بما جاءَ من آرائهم صريحاً مباشراً؛ فهذا هو ذاتُ الأمديِّ (٣٧٠هـ) يقولُ في بعضِ شعرِ أبي قامٍ إله "أحبُّ الإغراطَ... فأخطاً"^[٦]. وراح يتسلطُ معايبَ شعره قائلًا: "على أيٍّ وجدتُ لبعضِ ذلكِ نظائرَ في أشعارِ المتقدمينَ فعلمتُ أنهُ بذلكِ أغترَّ".

^١- عبد الفتاح كبلبطو، الأدب والغرابة، ٦٩.

^٢- عبد الله محمد العذامي، الخطوبية والتکفیر، ٨.

^٣- ولكنه ذكر العجيب، ورصد طائفة من التشبيهات العجيبة، أو عجائب التشبيهات؛ ينظر: ٦٩، ٢٤، ٧٧.

^٤- كفولهم (حالف تذكر)؛ أخبارُ أبي تمامٍ ٢٨، ٢٩. وحكاياتهم عن (ماء الملام)؛ أخبارُ أبي تمامٍ ٣٣-٣٧. (لم لا تقول ما يفهم؟)؛ العملة ٢٦٥/١.

^٥- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحيري ١٩٦/١.

وعلية في العنبر اعتمد؛ طلباً منه للإغراب والإبداع^[١]، وإذا أردت التفصيل أتاك قوله: " وإنمارأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء... فاحتذها، وأحب الإبداع، والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها"^[٢]. وهو في ذلك كله يعبر عن إعجابه بإغراب القدماء، ونفوره من إغراب أبي تمام، بيد أنه يُقرُّ بحب الإغراب عند المبدع. وهو، في موقفه هذا، أسيء نزعته الحافظة، وتعصبه للقديم؛ ينظر إلى القائل لا إلى المقول؛ فقليل من الإغراب مستحسن لديه، أما أن يغلو نهجاً فتياً فأمر يدعوه إلى إقامة الحدّ النقدي على صاحبه.

ويتوسط القاضي الجرجاني^[٣]—٢٩٢هـ— في موقفه، فيقرُّ بالإغراب، وينكر تحامل بعض النقاد على الشاعر الحدث؛ فهو "إنْ واقَ بعضَ ما قيلَ، أو احتجَزَ منه بِأَبَعْدِ طرفٍ قيلَ: سرقَ بيتَ فلانِ، وأغارَ على قولِ فلانِ... وإنْ افترَعَ معنَى بِكَرَا، أو افتتحَ طرِيقاً مِبْهَماً لم يرضَ منه إلا بِأَعْذَبِ لفظٍ وأقربِه من القلب، وألَّه في السمع؛ فإنْ دعاَ حبُّ الإغرابِ وشهوَة التوقِ إلى تزيينِ شعره وتحسينِ كلامِه، فروشَحَه بشيءٍ من البديع، وحلَّاه ببعضِ الاستعارة قيلَ: هذا ظاهرُ التكُلُّفِ، بَيْنَ التَّعْسُفِ، ناشفُ الماءِ، قليلُ الرونقِ. وإنْ قالَ ما سمَحتَ به النفسُ ورضيَ به الماجسُ قيلَ: لفظُ فارغُ وكلامُ غسيلٍ"^[٤]. ولعلَّ تعصُّب بعضِ هؤلاء النقاد للقديم الذي رأوا فيه الصورة الكاملة للفن الشعري يفسر هذا الموقف السلبي من الشاعر الحدث.

وفي سياق حذريه مما ثُبَّت بالمسروق نقف على رأيِ غريبِ نصه: "ومي أجهد أحذنا نفسَه ، وأعملَ فكْرَه ، وأتعبَ خاطره وذهنه في تحصيلِ معنَى يحظِّه غريباً مبتدعاً، ونظمَ بيته يحسُّه فرداً مخترعاً، ثمَّ تصفَّحَ عنه النَّدوانيَنَ لم يخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجدَ له مثلاً يغضُّ من حُسْنِه؛ وهذا السببُ أحظرُ على نفسي، ولا أرى لغيري بتَ الْحُكْمِ على شاعِرِ بالسرقة"^[٥]. فهنا يوشكُ القاضي الجرجاني أن يزعمَ أنَّ الأولَ لم يترك لآخرَ شيئاً!! . وهذا كلامٌ غيرُ منطقٍ، ولا دليلٌ عليه؛ فلم يقصُّ اللهُ تعالى العبريةَ على زمانٍ دونَ آخرَ، ولا على مكانٍ دونَ آخرَ. بيدَ اللهِ يُقرُّ بجماليةِ الإغراب، وبأنَّه رغبةٌ كامنةٌ وراءَ فعلِ الإبداع.

^١- المصدر نفسه، ٢٥٩/١.

^٢- المصدر نفسه، ٢٧٢/١.

^٣- القاضي الجرجاني، الرساطة بين المنفي وخصوصمه، ٥٢.

^٤- المصدر نفسه، ٢١٥.

أما المرزوقي^(١) (٤٢١هـ) فنسب الإغراط إلى المتكلفين من الشعراء المحدثين؛ زاعماً أنه "من جعل زمام الاختيار بيد التعامل والتلكلف، عاد الطبع مستخدماً متملكاً، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها، وتردده في قبول ما يؤديه إليها، مطالبة له بالإغراط في الصنعة، وتحاوز المأثور إلى البدعة... وذلك هو المصنوع"^[١]. والغريب أن يجعل الصنعة الشعرية مرادفة للتلكلف، وأن يقيم فصلاً مصطفعاً بين الطبع والصنعة؛ على أن هذه الغرابة تتلاشى إذا عرفنا أن هذا النص ورد في سياق حديثه عن عناصر "عمود الشعر العربي" التي جمع أشتائهما من مصادر شتى.

لكنه أدرك شهوة الإغراط عند كلّ من المبدع والمتألق؛ وكذلك قوله إله: "كان يتفقن في أبيات قصائدهم — من غير قصدٍ منهم إليه — اليسير التررُّ، فلما انتهى قرضُ الشعر إلى المحدثين، ورأوا استغرابَ الناس للبديع على افتتاحهم فيه، أولعوا بتورُّه إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى الإغراط"^[٢]. وهنا لاينفي الإغراط عن المقدمين، بل يقيده زاعماً أنه كان قليلاً عفريّاً، وهذا لا يقوم معياراً؛ فمن ذا الذي يستطيع أن يحدّد مفهوم القلة والكثرة ، ومن ذا الذي يستطيع أن يثبت أن ما قام به المقدمون كان عفرياً^[٣] !

ويغلب على ظتنا أن هذا الكلام وأشباهه سيق غير مرّة، عند المرزوقي، وغيره، إيهاماً بال موضوعية، غير أنه تعبيرٌ صريحٌ عن الميل، والهوى؛ ومثله حديثهم عن الإفراط والاقتصاد الذي يُشبه قولَ المرزوقي في السياق عينه: "فمنْ مُفْرِطٍ وَمُقْتَصِدٍ، وَمُحْمُودٌ فِيمَا يَأْتِيهِ وَمَذْمُومٌ، وَذَلِكَ عَلَى حَسْبِ نَوْضِ الْطَّبِيعِ بِمَا يَحْمِلُ، وَمَدِيْ قَوَاهُ فِيمَا يَطْلُبُ مِنْهُ وَيَكْلُفُ. فَمَنْ مَالَ إِلَى الْأُولَى فَلَمْ يُشْبِهْ بِطَرَائِقِ الْإِغْرَابِ"^[٤] ، لسلامته في السبك، واستواره عند الفحص. ومن مال إلى الثاني فدلائله على كمال البراعة، والالتزام بالغرابة^[٥]. والحق أن هذه اللغة المتكلفة لم تفلح في التعمية على الموقف الحقيقي للمرزوقي؛ فهو مولع بالإغراط، بيد أنه لا يريد الإقرار بجمالياته؛ فينسبه حيناً إلى القدماء، وأحياناً إلى المحدثين مستثنياً منهم المفرطين المذمومين فيما يأتون منه؛ وهذا معيارٌ زئبيٌ.

ويثبت ابن رشيق القمياني^(٤٥٦هـ) تفوقَ المتنبي على الآخرين في ابتداءاته وخروجه وانتهائه، لكنه يقول: "وقد أربى أبو الطيب على كلّ شاعرٍ في جودة فصول هذا الباب الثالثة، إلا أنه ربّما عقدَ

^١ شرح ديوان الحماسة ١٢.

^٢ نفسه ١٣.

^٣ هكذا وردت في الأصل، والصواب: "الأغراط".

^٤ شرح ديوان الحماسة ١٣.

أوائل الأشعار ثقةً بنفسه، وإغراياً على الناس،... ويقع له في الخروج ما ترمهُ أولى به، وأشعرُ له، وإنما أوحَّلهُ فيه حبُّ الإغراب^[١]. وفي باب الوحشِي المتكلف نقرأ قوله عن المتنبي إله: "كان يائِي بالمستغرب ليدلّ على معرفته، نحو قوله:

كُلُّ آخاهِ كَرَامٍ بْنِي الدُّنْ

وهذا مع غرابته وتكلفه غيرُ محمولٍ على ضرورة يكون فيها عنر؛ لأنَّ قوله: (كلٌّ إخوانه) يقوم مقامه بلا بغضنة^[٢].

ويقرّ عبد القاهر(—٤٧١هـ) على نحو غير مباشرٍ بشهوة الإغراب دافعًا إبداعيًّا، بقوله: "وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق، إذا دعته شهوةُ الإغراب إلى أن يستعيير للهزل والعبث من الجد"^[٣].

حبُّ الإغراب عند الرواة والمتلقين:

ولم يقف حبُّ الإغراب عند المبدعين بل تعدّهم إلى الرواة والمتلقين عامّةً، وقد لحظ ابن قتيبة(—٢٧٦هـ) ذلك؛ فقال: إنَّ الشعر قد يختار ويحفظُ لأنَّه غريبٌ في معناه^[٤]. ووعدنا باختصار مبدأ السبقِ معيارًا في (الشعر والشعراء) مُحصيًّا ما ابتدعه كلُّ شاعرٍ؛ موقنًا أنَّه لم يقصر اللهُ العلمُ والشعرُ والبلاغةُ على زمنٍ دونَ زمنٍ، ولا خصَّ بها قومًا دونَ قومٍ، بل جعلَ ذلك مشتركًا مقصوسًا بين عباده في كلِّ دهرٍ، وجعلَ كلَّ قديمٍ حديثًا في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيَّةً في أولِه^[٥]. لكنَّه لم يتلزمُ وعدَه في هذا البيان النظريّ، وما لبثَ أنْ قالَ: "وليس لتأخرِي من الشعراً أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام"^[٦]؛ منتصراً لفكرة الثباتِ في هجق القصيدة، وبنائها، مقيّداً الشاعر المحدث بنهج القدماء؛ فليس له إلا التقليد، وأيُّ إغراي أو إبداع في التقليد؟! عَدَّ عن البوس الكبير بين النظر والتطبيق لدِيه، ويدوِ ذلك واصحًا في اختياراته.

^{١-} العمدة ٤١٥ - ٤١٦.

^{٢-} العمدة ١٠١٦ / ٢.

^{٣-} كتاب أسرار البلاغة ٢٣٣.

^{٤-} ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٨٦ / ١.

^{٥-} نفسه ٦٣؛ الخارجي: الذي يخرج وبشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم. ومنه الخارجة: وهي خبل لا عرق لها في الجودة، فنخرج سوابق، وهي مع ذلك جباد.

^{٦-} المصادر نفسه، ٧٦ / ١.

وبحديثنا عبد القاهر(—٤٧١هـ) عن وقع الإغراب في نفوس المتكلمين: "ومبني الطياع وموضوع الحبلىة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صيابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أحذر. فسواء في إثارة التعجب، وإنحرافك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، وجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفيته" [١].

وكذلك يصور الحالة الغربية التي تعتري المتكلمي؛ إذ تُعرض عليه الصنعة الساحرة في التشبيه؛ فيقول: "فهذا كله...تشبيه، ولكن...خودعت فيه،...فصار لذلك غريب الشكل،...فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز المaldoحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى تصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تعجب وتخالب،...وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غربية لم تكن قبل رؤيتها، ويعشاها ضرب من الفتنة لا يُنكر مكانه،...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع" [٢]. فالإبداع الحق — لدى عبد القاهر — فرین الإغراب الذي يُنتاج الدهشة لدى المتكلّم.

ويتبين المتكلّمي من اهتمام حازم القرطاجي(—٦٨٤هـ) مكانة مرموقة؛ ولذا تراه دائماً يعول على أثر الشعر في نفوس المتكلّمين؛ فيقول: "ومن المعانى التي ليست معروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر،... وذلك كحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطرف التواريخ المستغربة. فإنها حسنة الموقعة من النفوس وفي قوة جمیع الناس أن يحصلها إذا ألقیت إليها... وليس الأمر في ما ذكرته كالأمر في المسائل العلمية. فإن أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إليها، مع أن أحدهم إذا أمكن تعريفه إليها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنها العريقة في طریقة الشعر، لكون تلك المعانى المتعلقة بإدراك الذهن ليس الحسن والقبح والغرابة واضحاً فيها وضوحاً في ما يتعلق بالحسن" [٣].

ولعلنا لا نسرف بقولنا إن ردود أفعال المتكلّمين هي أهم ما يعول عليه حازم في معرفة ماهية الشعر؛ فهو يصرّح بذلك في قوله: "الشعر كلام موزون مفقي من شأنه أن يحب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريبه، لتحمل بذلك على طلبه أو المهرّب منه، بما يتضمّن من حسن

١- كتاب أسرار البلاغة ١٣١.

٢- كتاب أسرار البلاغة ٣٤٢ - ٣٤٣.

٣- منهاج البلاغاء وسراج الأدباء ٢٨ - ٢٩.

تخيلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلةٍ بنفسها أو متصورةٍ بحسن تأليف الكلام، أو قوّةً صدقه أو قوّةً شهرته، أو مجموع ذلك. وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركاتٌ للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية فويَ انفعالها وتأثيرها... فأفضلُ الشعر ما حسنتْ محاكاته وهيئته، وقويتها شهرته أو صدقه، أو خفيَ ككيُّنه، وقامت غرابته.. وأرداً الشعر ما كان فيه المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليلاً من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقوياً؛ إذ المقصود بالشعر معذومٌ منه؛ لأنَّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفسُ لمقتضاه^[١].

ولذلك ينصحُ المبدعُ بأن يدعم التخييلَ بالتعجب لتحسين موقعه من نفوس المتألقين، فيقوى تأثيرهم به؛ وذلك عن طريق إبداع اللطائف النادرة المستطرفةُ الخفيةُ، و"غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغرنَها"^[٢]. و"محاكاةُ الأحوالِ المستغربةِ إما أن يقصدَها إهاضُ النفوسِ إلى الاستغرابِ أو الاعتبارِ فقط. وإما أن يقصدَ حملُها على طلب الشيءِ و فعله أو التخلّي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب. وللنفوس تحركٌ شديدٌ للمحاكيات المستغربة لأنَّ النفسَ إذا خيلَ لها في الشيءِ ما لم يكن معهوداً من أمرٍ معجبٍ في مثله وجدت من استغراب ما خيلَ لها مما لم تتعهده في الشيءِ ما يجده المستطرف لرؤيه ما لم يكن أبصره قبل... وفنونُ الإغراب والتعجب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعضٍ وأشدُّ استيلاً على النفوسِ وتمكناً من القلوب"^[٣]. وإذا كان من شأن الشعر حضُّ المتألقي على الفعل، فإن طاقة الإغراب فيه تجعله أمضى في الحضُّ، وتخيلُ الغريب يحرّرُ الشاعرَ من التقليد، ويغدو وسيلةً إلى إدهاشِ المتألقي، وإمتعاه.

وبناءً على ما تقدّم يبدو الإغرابُ محظوظاً أقطابَ العملية الإبداعية؛ المبدعين والمتألقين؛ ولا يعود مسوغاً القولُ: "ما الدافعُ إلى الإغراب والتعجب؟ صارت المدونة النقدية في هذا البابِ مُطبقاً"^[٤]. إذ إنَّ ما تقدّم يثبتُ أنَّ المدونة النقديةُ العربيةُ صاحبةُ شديدةُ الاهتمام بتنصيي الدوافع والبواعث وال حاجاتِ الجمالية للإغراب، وهي إلى ذلك تقدّم روئيَ ناضجةً للإبداع يتجلى فيها المتألقي مبدعاً في الظلِّ؛ يحفيزُ، ويقودُ، ويوجهُ دفةَ الأحداثِ، ثم يقفُ رقيباً على دقةِ تفاصيل العقدِ الخفيِّ بينه وبين الشاعر.

-١- المصادر نفسه، ٧١ - ٧٢.

-٢- المصادر نفسه، ٩٠.

-٣- المصادر نفسه، ٩٦.

-٤- جمالية الألفة، ٤٤.

وهذا يعني أنَّ النصَّ الأدبيَّ لا يعرُفُ الاستقرارَ والحمدود^[١]؛ لأنَّه يتغيَّر بتغيُّر آفاق التوقعاتِ كماً ونوعاً. وي يعني أنَّ للمدونة النقدية العربية القديمة بصيرةٌ تلقي أحدثَ ما انتهت إليه نظريةُ التلقيِ. ميادينُ الإغراطِ، وآفاقُه (غرائبُ الشعر):

الإغراطُ هجُّ ميادينِ الإبداعِ كُلُّها، وآفاقُه آفاقُها، ومراتبُه مراتبُها؛ ولذا تراه يتجلَّى في مستوياتِ النصِّ الإبداعيِّ كافيةً؛ فغرائبُ الشعرِ هي قصائدهُ، وأبياتهُ، وصورُه، وتراتيبُه، وألفاظُه، ومعانيه التي جاءت غريبةً. أمَّا قصائدهُ فقد تقدَّمَ بها كلامُ الشعراءِ، وأمَّا النقادُ فرصلوا غرائبَ ما دون القصيدة؛ فهل كانت رؤى الشعراءِ أوسعَ من رؤى النقاد؟!

غرائبُ الأبيات:

في حديثه عما حسُنَ لفظهُ وجادَ معناه من الشعر يسوقُ ابنُ قتيبةَ (—٢٧٦هـ) الشواهدَ قائلاً: "كقول أبي ذؤيب:

والنفسُ راغِبةٌ إذا رَغَبَتْها

حدَّثني الرياشيُّ عن الأصمسيِّ، قال: هذا أبدعُ بيتٍ قاله العرب... وكقول النابغة:

كِلِّيَ لِهِمْ يَا أَمِيمَةَ نَاصِبِ

لم يتدئَ أحدٌ من المتقدمين بأحسنَ منه ولا أغربَ^[٢]. يقصدُ البيتُ الحسنَ الغريبَ.

وأدركَ الصوليُّ (—٢٣٦هـ) جمالياتِ الإغراط؛ فقال: "ومن فضلُ البحترىِ أَنْهم وصفوا صفةَ اللونِ في العَلَى فكُلُّ قد حكى ذلك وقال بلا فضيلةٍ، إِلا البحترىُ فِإِنَّه أَغْرِبَ فِي أَبِيَاتٍ؛ فقال مفضلاً للحُمَّى^[٣] :

بَدَّتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إِنَّ حَمَدَهُمْ

وَحَرَّتْ عَلَى الْأَيْدِي مَجَسَّةً كَفَّهُ

وَمَا الْكَلْبُ مَحْمُومًا وَإِنْ طَالَ عُمْرَهُ

من الدُّرِّ مَا اصْفَرَتْ نَوَاحِيهِ فِي الْعِقَدِ

كَذَلِكَ مَوْجُ الْبَحْرِ مُلْهِبُ الْوَقْدِ

أَلَا إِنَّمَا الْحَمَّى عَلَى الْأَسَدِ الْوَرْدِ

^١- الأدب والغراة ٥١.

^٢- الشعر والشعراء ٦٥/٦٦ - ٦٦.

^٣- أخبار البحترى ٧٤ - ٧٦.

فالإغرابُ هنا فضيلةٌ، لكنه يقفُ عندَ حدودِ ثلاثةِ الأبياتِ. وكذلك فعل ابنُ رشيق؛ فأتى بمحتراراتٍ من النسب، أعقبَ ثلاثةَ أبياتٍ المتتبّي منها بقوله: "فَقَدْ جَاءَ بِأَمْلَحِ شَيْءٍ، وَأَوْفَاهُ حَظًّا مِنَ الطَّرْفَةِ وَالغَرَابَةِ" [١].

وأفردُ أُسَامَةُ بْنُ مَنْقُذٍ (٤٥٨ هـ) في كتابه (البديع في البديع) بابًا لِأُسَامَةِ (باب الإغراب) افتتحه بتعريف قدامة ابن جعفر، بيدَ أَنَّه لم يذكر بعده ما يستحقُ الاهتمام؛ إذ اكتفى بذكرِ ثلاثةٍ شاهداً شعريّاً، تراوح بينَ بيتين وخمسة، ومجموعُ أبياتها نحو أربعةٍ وسبعينَ بيتاً [٢]؛ هي نماذجُ الإغرابِ التي أحصاها. وهذا نجحُ سبقه إِلَيْهِ نقَادُ كثُرٍ تَحْتَ عَنْوَانِينِ شَتَّى، ورِبَّما وَفَّقُوا إِلَى نماذجٍ أَكْثَرَ إِغْرَاباً مَمَّا ذَكَرُ.

غرائب المباني والمعاني:

"قدْ يُخْتَارُ الشِّعْرُ وَيُحْفَظُ لِأَنَّهُ غَرِيبٌ" في معناه" كما يرى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) [٣]. ولن يستخلو الأشعار— في عيار ابن طباطبا (٣٢٢ هـ) — من أن "تُضَمَّنَ... أمثلًا مطابقةً يُصَابُ حفاظُها، وَيُلْطَفُ في تقريب البعيد منها، فيُؤْنِسُ النَّافِرَ الْوَحْشِيَّ حتَّى يعودَ مَأْلُوفًا مَحْبُوبًا، وَيُبَعِّدُ الْمَأْلُوفَ الْمَأْنُوسَ به حتَّى يصيرَ وَحْشِيًّا غَرِيبًا، فإنَّ السَّمْعَ إِذَا وَرَدَ عَلَيْهِ مَا قَدْ مَلَأَهُ مِنَ الْمَعْنَى الْمَكَرَّرَةِ وَالصَّفَاتِ الْمَشْهُورَةِ التي قد كثُرَ وَرَوَدُهَا عَلَيْهِ مَجْهَةً، وَتَقْلُلُ عَلَيْهِ وَعِيَّهِ... أوْ تُضَمَّنَ أَشْيَاءً تُوجِبُهَا أَحْوَالُ الرِّزْمَانِ عَلَى اختلافِه،... فَيُكَوِّنُ فِيهَا غَرائبٌ مُسْتَحْسَنَةٌ، وَعَجَائِبٌ بَدِيعَةٌ مُسْتَطَرَّفَةٌ مِنْ صَفَاتٍ وَحَكَایاتٍ وَمُخَاطَبَاتٍ في كُلِّ فَنٍّ تُوجِبُهُ الْحَالُ الَّتِي يَنْشَا قَوْلُ الشِّعْرِ مِنْ أَجْلِهَا؛ فَتُدْفَعُ بِهِ الْعَظَائِمُ، وَتُسَلَّمُ بِهِ السَّحَابَاتُ، وَتُخْلَبُ بِهِ الْعُقُولُ، وَتُسَحَّرُ بِهِ الْأَكْلَابُ" [٤]. وفي هذا إشارةٌ صريحةٌ إلى السَّأَمِ الفتنِي؛ أي سَأَمِ الدَّائِقَةِ الفتنِيَّةِ منَ الْمَأْلُوفِ الْمَكْرُورِ، وَتَوْقُها إِلَى الْجَدَّةِ، وَالْابْتِكَارِ، وَالْإِغْرَابِ، وَمِنْ تَحْلِيلَاتِ الإِغْرَابِ عِوَدَةُ الشَّاعِرِ إِلَى المهجورِ المتروكِ.

ونقف عندَ قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) على تعريف الإغراب؛ وهو أن يكون المعنى طريفاً غربياً؛ أي أن يكون مما لم يُسبقُ إِلَيْهِ على جهة الاستحسان، إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثُر لم يُسمَّ

^١- العمدة ٢/٧٥٨.

^٢- ١٩٦-٢٠٣.

^٣- الشعر والشعراء ١/٨٦.

^٤- كتاب عيار الشعر ٢٠٣-٢٠٣.

بذلك . أمّا الاستغرابُ والطُّرفةُ فصفتان لاحقتان بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يُسبق إليه؛ فالشاعر موصوفٌ بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحدٌ إلى استخراجه^[١] .

أمّا الآمدي^(٢) (١٣٧٠هـ) فيرسم دعائِمَ تحويد صنعة الشعر، ثم يقول: "فإن اتفق لكل صانع بعد هذه الدعائم أن يُحيث في صنعته معنىًّا لطيفاً مستغرياً... فذلك زائدٌ في حُسْنٍ صنعته وجودها، وإن فالصنعة قائمَةٌ بنفسها مستغنِيَّةٌ عما سواها"^[٢]؛ جاعلاً الإغرابَ حليةً تضافُ إلى الصنعة، ولاحقةً يمكن الاستغناء عنها. فإذا عاينَ بعضَ أمثلةِ الإغراب اضطربت موازينه؛ فراح يذمُّ إغرابَ شاعر، ويمدح إغرابَ آخر؛ فهو يقول في معنى أورده أبو تمامٍ إلهه: "استعملَ الإغرابَ فخرجَ إلى ما لا يُعرفُ في كلام العرب"^[٣]، وفي مقامٍ آخر: "وقدَّ هذا الرجلُ الإغرابَ في الألفاظِ والمعاني؛ ومن هاهنا فسدَ أكثرُ شعره"^[٤] .

ويمدحُ إغرابَ البحترى^٥ قائلاً: "وحسنُ التأليف... بزيادةِ المعنى المكشوفَ بهاءً وحسناً وروقاً حتى كائنه قد أحدثَ فيه غرابةً لم تكنْ، وزيادةً لم تُعهدْ، وذلك مذهبُ البحترى"^[٥] . و"مما أحسنَ فيه البحترى وأغربَ قوله..."^[٦]، و"قوله... معنى غريبٌ طريفٌ"^[٧] . و"قولُ البحترى... من التشبيهاتِ الطريفة العجيبة، وهو المعنى الذي استغراه واستحسنه أبو تمام"^[٨] . ونفى الغرابة عن معنى مشتركٍ بينهما قائلاً: "وما في (مُعْمَمٌ مُخْنُولٌ) منَ الغرابةِ حتى يَتَلَقَّنَهُ البحترىُ من أبي تمامٍ على كثرته على الألسن؟"^[٩]؛ ليزعمَ أنه معنى شائعٌ، فيرى البحترى من شبهة سرقة معنى أبي تمامٍ.

ولسائلٍ أن يسأل: ألمَّ إغرابُ حميلٍ، وإغرابُ قبيحٍ؟ أمَّ أنَّ الأمرَ منوطٌ بالموى؟!! . لقد حاولَ الآمدي^{١٠} أن يُظهرَ الموضوعيَّة، فخانته العبارةُ، وتصَّرَّفت سريرته؛ ومن ذلك أنه أفردَ باباً للحديثِ عن فضلِ أبي تمامٍ، لكنَّه لم يعترفُ بفضله، بل أسنَدَ الكلامَ إلى غيره قائلاً: "وَجَدْتُ أهْلَ النَّصْفَةِ مِن

^١- ينظر: نقد الشعر ١٤٩ - ١٥٠ .

^٢- الموارنة ٤٢٧/١ .

^٣- المصادر نفسه، ٢١١/١ .

^٤- المصادر نفسه، ٣٣٣/٢ .

^٥- المصادر نفسه، ٤٢٥/١ .

^٦- المصادر نفسه، ١٢٤/٢ .

^٧- المصادر نفسه، ٢٧١/٢ .

^٨- المصادر نفسه، ٣٦٢/١ .

^٩- الموارنة ٣٦٨/١ .

أصحاب البحترى، ومن يقدّم مطبوعَ الشعْر دونَ مُتَكَلِّفه — لا يدفعون أبا قَمَام عن لطيف المعانِي ودقائقها، والإبداع والإغراب فيها^[١]. بيد أنَّ أبرز ما يُستشفُّ اقترانُ الإغراب بالإبداع في هذه العبارة المفتاحية. وقد افترنا في غير موضعٍ من كلامِ الآمدي؛ منها قوله: إنَّ العَربَ قد تصفُ الشيءَ على ما هو "من غير اعتمادِ لاغرَابٍ ولا إبداعٍ فربما وردَ هذا الوجهُ على ألسنتهم أحسنَ من كلِّ معنَى بديعِ مستغربٍ"^[٢]. وأوضحَ منه قوله في تقويمِ أبياتِ للحارثِ بن خالدِ المخزومي: إِنَّه أَحْسَنَ كُلَّ الإحسانِ، وأَبْدَعَ وأَغْرَبَ^[٣].

من هنا راح يحدّثنا عن غريبِ الحُسْنِ، وغريبِ الْقَدَّ^[٤]، ويورُّ بعضَ الأمثلة التي حَقَّقتُ هذا الجمالَ؛ ومن ذلك قوله: "وقد اعتذر أبو نواسٍ إلى الرَّبِيع... فجاءَ بأبْدَعِ أخرى طريقةً عجيبةً، وقد رأيتُ غيرَ واحدٍ من الشيوخ يستحسنُه لغوايةً معناه... وهذا ليسَ على طريقةِ العرب ولا مذاهبيهم، وإذا اعتمدَ الشاعرُ الإبداعَ فمن سبيله ألا يخرجَ عن سنِّ القومِ. فإنه لم يخطرْ فيِ عليه مستغربُ المعانِي ومستظرُفُها"^[٥]. وقولُه في معنَى يزعمُ أنَّ أبا قَمَامَ حدا فيه على قولِ للأحوالِ: "وهذا المعنى غايةٌ في حُسْنِه وجودته... عبرَ عنه بعبارةٍ أغَرَّبَ فيها حتى صارَ كأنَّه ليس ذلك المعنى وهو هو بعينه"^[٦]. والحقيقةُ المعرفيةُ أنَّ هذه العبارات، ومثيلاتها التي تقدّمت، تكشفُ إقرارَ الآمدي — على نحوِ عامٍ — بالإغرابِ آليةً إبداعيةً تتجُّجُ الجمالَ؛ يُسْتثنى من ذلك إغرابُ أبي قَمَامَ.

يستمرُّ هذا الاستثناء، وجزءٌ من تلك الحقيقة عند القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني(—٣٩٢) الذي قال: "فإنْ رأم أحدُهمُ الإغرابَ والاقتداءَ من مضى من القدماءَ لم يتمكّنْ من بعضِ ما يرومه إلا بأشدِ تكُلُّفٍ... كالذى نجده كثيراً في شعرِ أبي قَمَامَ، فإنه حاولَ من بين الحديثين الاقتداءَ بالأوائلِ في كثيرٍ من ألفاظه، فحصلَ منه على توغيرِ اللفظ"^[٧]. فعابَ إغرابَ أبي قَمَامَ المقتدي، ولم يَعُبِّ إغرابَ السابقِ المبتدئ؛ مشيراً إلى قِدَمِ الإغرابِ. ولكنه لم يمدحْ إغرابَ البحترى

^١- المصدر نفسه، ٤٢٠/١.

^٢- المصدر نفسه، ٤٣٩/١.

^٣- المصدر نفسه، ٥٢٤/١.

^٤- المصدر نفسه، ٤٤٩/١.

^٥- المصدر نفسه، ٥٢٣/١.

^٦- المصدر نفسه، ١٢١/٢.

^٧- الوساطة، ١٩.

كما فعل الآمديُّ، بل نفى عنه الإغراب؛ آية ذلك تعقيبه على مختاراتٍ من شعر البحترى قائلًا: "انظرْ: هل تجدُ معنىًّا مبتداًً ولفظاًً مشهراًً مستعملاًً وهل ترى صنعةً وإبداعاً، أو تدفقاً أو إغراياً؟" [١]. فإذا الصنعةُ، والإبداعُ، والتتفيقُ، والإغرابُ معايبُ قد سَلِمَ منها شعرُ البحترى!! . أهذا الذي يُسمى تحاملُ النقاد؟ أم ثمةً معيارٌ غير متواضع عليه؛ لأنَّه حَكُرٌ على ذائقَة هذا الناقد أو ذاك؟!

على أنَّ آراء القاضي الجرجانيَّ لن تطرَّد على هذا السمت؛ فشَّمة محدثون يستثنين زعمُه أنَّ البديع كان يأْتِي في أشعار القدماء على غير تعمُّلٍ،" فلماً أفضى الشُّعرُ إلى الحدِّين، ورأوا مواقعَ تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميَّزَها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكَلَّفوا الاحتذاءُ عليها...؛ فَمِنْ مُحسِنٍ ومسيءٍ، ومُحْمَدٍ ومذمومٍ، ومقتصدٍ ومفرطٍ" [٢]. فالإغرابُ — والحالُ هذه — قريئُ بلوغِ الحُسْنِ، والتميُّز، والتتفوُّق عند القدماء غير المتعَمِّدين، وعند بعض الحدِّين المحسَّنين المقصودين؛ والإغرابُ عند الحدِّين عامةً فعلَ تَؤَجِّجهُ شهرةُ الافتداء بالفحول المتقدَّمين؛ أي تَؤَجِّجهُ الرغبةُ في التميُّز والتتفوُّق.

وقد تداخلُ عوامُ الشعر والنشر عند أبي هلال العسكريِّ (٤٣٩هـ)، فتواري التخوم بين الصناعتين، لكنَّ ذلك لا ينفي عنه إدراكُ أهميَّة الإغرابِ في إنتاجِ الجمال؛ ولذا قال: " وإنما يدلُّ حسنُ الكلام، وإحكامُ صنعته، وروتنُ الفاظه، وجودةُ مطالعه، وحسنُ مقاطعه، وبديعُ مباديه، وغيرِهِ مبانيه على فضلِ قائله، وفهمِ مُنشئه" [٣] . فأدارَ هذه الأوصاف على المباني دون المعاني، ثمَّ حاولَ أن يستدرِكَ فقال: " ولا خيرَ فيما أجيَّد لفظه إذا سُخِّنَ معناه، ولا في غرابةِ المعنى إلا إذا شُرُفَ لفظه مع وضوحِ المغزى، وظهورِ المقصود" [٤] . فجعلَ الإغرابَ من أوصافِ المعنى، ولعلَّ هذا من آثارِ ثنائيةِ خداعِ تفصلَ بين اللُّفْظِ والمعنى.

وانفردَ ابنُ رشيقِ القبوريِّ (٤٥٦هـ) بإدراكِ جمالياتِ الإغرابِ في القوافي، فامتداه صنعةَ ابنِ المعتَز بقوله: " وما أعلمُ شاعراً أكملَ ولا أعجبَ تصنيعاً من عبد الله بن المعتز؛ فإنَّ صنعته خفيةٌ لطيفةٌ لا تكاد تظهرُ في بعضِ المواضيع إلا لل بصيرِ بدقةِ الشِّعر. وهو عندي ألطفُ أصحابِه شرعاً، وأكثرُهم

-١ الوساطة ٢٧.

-٢ الوساطة ٣٤.

-٣ كتاب الصناعتين ٦٤.

-٤ المصادر نفسه، ٦٦.

بديعاً وافتناً وأغربهم قوافي وأوزاناً^[١]. وعرف الإشارة بقوله: "الإشارة من غرائب الشعر ومُلحِّه، وبلاعنة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفَرْط المقدرة. وليس يأني بها إلا الشاعر المبز، والحادق الماهر". وهي في كل نوع من الكلام لحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مُحملًا، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه"^[٢]. وكذلك قوله في المبالغة: "فين أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق: التقسي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء، كقول عمرو بن الأبيه التغلي:

**وئْكُرْم جَارَنَا مَا دَامَ فِيَنا
وَتُنْقِعَةُ الْكَرَامَةِ حَيْثُ كَانَ**

تقسي مما يمكن أن يقدر عليه، فتعاطاه، ووصف به قومه. ومن أغمرها أيضًا ترادف الصفات، وفي ذلك تهويل مع صحة لفظة لا تُحيل معنى، كقول الله تعالى: ﴿أَوْ كَظُلَمَاتٍ فِي بَحْرٍ لَّجِيٍّ يَعْشَاهُ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ﴾، النور / ٤٠^[٣].

وتصل الرأية إلى عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، فيحدّثنا عن التعليق قائلاً: "وهو أن يكون للمعنى من المعنى، والفعل من الأفعال، علة مشهورة من طريق العادات والطبع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون تلك المعروفة، ويضع له علة أخرى... ومن الغريب في هذا الجنس على تعمق فيه، قول أبي طالب المأموني في قصيدة يمدح بها بعض الوزراء يُخاري:

**مُفْرَمٌ بِالشَّاءِ صَبٌ بِكَسْبِ الْ
مَجْدِ يَهْزُ لِلسَّماحِ ارْتِيَاحًا
أَنْ يَرِي طَيفَ مُسْتَمِحٍ رَوَاحًا
لَا يَذْوَقُ الْإِغْفَاءَ إِلَّا رَجَاءً**

... وأصل بيت (الطيف المستميح)، من قوله:

وَإِنِّي لِأَسْتَغْشِي وَمَا يِنْعَسَةٌ

وهذا الأصل غير بعيد أن يكون أيضًا من باب ما استئنف له علة غير معروفة، إلا أنه لا يبلغ في القوّة ذلك المبلغ في الغرابة والبعد من العادة...^[٤].

ويبلغ الدرسُ النَّقديُّ القديم ذروته عند عبد القاهر؛ ذلك أن إنتاج الجمال عنده منوط بالنظم لا بأفراد الكلم ولا بمعانيها؛ فلا فضل، ولا فَدْر لِكلامٍ إذا هو لم يستقيم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما

-١- العمدة ٢٦٢/١.

-٢- المصدر نفسه، ٥١٣/١.

-٣- المصدر نفسه، ٦٥٢/١.

-٤- كتاب أسرار البلاغة ٢٩٦ - ٢٩٨.

بلغ^[١]. وهكذا يفصلُ الحديثُ في الحذفِ، ويسوقُ الأمثلةَ التي تخلو جمالياته، فيصلُ إلى قوله: " فمن لطيف ذلك ونادره قولُ البحتري:

لَوْ شِئْتَ لَمْ تُفْسِدْ سَمَاحَةَ حَاتِمٍ
كَرَمًا وَلَمْ تَهْدِمْ مَايَرَ خَالِدٍ

... وهو على ما تراه وتعلمه من الحُسْنِ والغرابة،... فليس يخفى أئنَّك لو رجعتَ فيه إلى ما هو أصله فقلتَ: لو شئتَ أنْ لا تفسدَ سماحةَ حاتِمٍ لم تُفسِدْها، صرْتَ إلى كلامٍ غَثٌّ، وإلى شيءٍ يُمْجَهُ السَّمْعُ، وَتَعَافُهُ النَّفْسُ^[٢].

ولذا يقرُّ عبدُ القاهرِ بـ"أنَّ" المعنى إذا كان أدبًا وحكمةً، وكان غريبًا نادرًا، فهو أشرفُ مما ليس كذلك^[٣]. بيد أنه يُنكرُ أن يكون المعنى وحده منجمَ الفصاحة، أو سرَّ البلاغة؛ فيقولُ منتقداً أصحابَ المعنى: "وذلك أَنَّه إنْ كان العمل على ما يذهبون إليه، من أَنْ لا يجبُ فضلٌ ومنزَّةٌ إلا من جانب المعنى، حتى يكون قد قالَ حكمةً أو أدبًا، واستخرجَ معنىًّا غريبيًّا أو شبِّهَا نادرًا، فقد وجَبَ اطراحُ جميع ما قالَه الناسُ في الفصاحةِ والبلاغةِ، وفي شأنِ النظمِ والتأليف"^[٤]. وكذا الشأنُ في سائر الصناعات؛ ذلك "أنَّ سبيلاً المعاني سبيلاً لأشكالِ الخلْيَّ، كالحاتِم والشَّنَفُ والسُّوارِ، فكما أَنَّ من شأن هذه الأشكالِ أَنْ يكونَ الوَاحِدُ منها غُفْلًا ساذجًا، لم يَعْلَمْ صانُعُه فيه شيئاً أكثرَ من أَنَّه أَتَى بما يقعُ عليه اسمُ الحاتِمِ إنْ كان حاتِماً، والشَّنَفُ إنْ كان شنَفًا، وأنَّ يكونَ مصنوعاً بدِيعاً قد أغْرَبَ صانُعُه فيه. كذلك سبيلاً المعاني، أَنْ ترى الوَاحِدُ منها غُفْلًا ساذجًا عاميًّا موجوداً في كلام الناسِ كلَّهم، ثم تراه نفسه وقد عمدَ إليه البصيرُ بشأنِ البلاغةِ وإحداثِ الصُّورِ في المعاني، فيصنعُ فيه ما يصنعُ الصنُّعُ الحادِقُ، حتى يُغْرِبَ في الصنعةِ، ويُدِيقَ في العملِ، ويُدِعَ في الصياغة^[٥].

ولابن أبي الإصبع المصري^(٤٦٥٤هـ) رأيُ عرضَه في (باب النوادر) قائلاً: "وهو الذي سمَاه قدامَةُ الإغراقِ والظرفة،... وسمَاه مَنْ بعده التطريف، وسمَاه قومُ: النوادر،... وهو أَنْ يأْتِي الشاعر بمعنى غريبٍ لقلته في كلام الناس"^[٦]. فهو يحرر الغريبَ من شرطِ قدامَةَ أَنْ يكونَ (لم يسمع مثله)، ويكتفي

^١- كتاب دلائل الإعجاز .٨٠.

^٢- المصادر نفسه، ١٦٣.

^٣- المصادر نفسه، ٢٥٤.

^٤- المصادر نفسه، ٢٥٧.

^٥- كتاب دلائل الإعجاز ٤٢٣ - ٤٢٢.

^٦- تحرير النحبي، ٥٠٦.

بأن يكون قليلاً نادراً. لكنه حين يتجاوز التعريف إلى عرض الشواهد الشعرية يحدّثنا عن أربعة أنواع من الإغراب؛ أولُها: أن يأتِ الشاعرُ معنئاً غريباً لقوله في كلام الناس، وهذا مطابق للتعريف، والثانِي: أن يعمد إلى معنئ متداول معروفٍ ليسَ بغريبٍ في باهه ، فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره؛ ليصيرَ بها ذلك المعنى المعروفُ غريباً طريفاً^[١]، والثالث: نوعٌ يُغوبُ المتكلّم فيه بأنْ يُخرجَ معنى المدح في لفظِ الغزل^[٢]، أمّا الرابعُ فهو نوعٌ لا يكون الإغرابُ فيه في ظاهر لفظه، بل في تأويله^[٣]. وساق شواهدَه التي وصفها بأنّها من الغريب الطريف، والإغراب اللطيف، ولطيف الإغراب وطريقه، والإغراب والظرفة، وأغرب الغريب، ونواذر الإغراب^[٤].

وزع حازم القرطاجمي(٦٨٤هـ) جهده النديّ على ثلاثة أبواب؛ هي: المعانِي، والمباني، والأسلوب، ولم يفتُه في أيٍ منها الحديثُ عن الإغراب؛ ومن ذلك حديثه عن المعانِي العُقُمِ، التي لا نظير لها؛ فمبدعواها لم يُسبقوا إليها، ولم يُفلح أحدٌ في منازعِهم فيها؛ "وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعانِي، منْ بلغها فقد بلغَ الغاية القصوى من ذلك، لأنَّ ذلك يدلُّ على نفاذ خاطره وتوقُّدِ فِكْرِه حيثُ استبطَّ معنئاً غريباً واستخرجَ من مكامنِ الشعرِ سرّاً لطيفاً... وما كانَ بهذه الصفة فهو متحامِي من الشعراة لقلةِ الطمع في تأليلِه إذ لا يكونُ المعنى من الغرابة والحسنِ بمحبِث مرّت العصور وتعاونَتْ ذلك الموصوف الأكستنة فلم تتغللُ الأفكارُ إلى مَكْمَنه إلا وهو منْ ضيقِ المجالِ وبُعدِ العُورِ بمحبِث لا يوجد التَّهَدِي إلى مثيله والتَّبَهُ إلى مظنةِ وجْدِه في كلِّ فِكْرٍ^[٥]. فالغرابة والسبق يتعانقان، في الشعرية، لدى حازم، ويرى فيما سرّ فرادةِ الشعر، وخلوده.

غرائبُ الصور:

قرآنَ قدامةً(٣٣٧هـ) الإغراب بالإبداع، والجودة، والظرف؛ كما يشي حديثه عن التمثيل: " وهو أن يرید الشاعر إشارةً إلى معنئٍ فيضعُ كلاماً يدلُّ على معنئ آخر، وذلك المعنى الآخر والكلامُ مبنيان عما أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قولُ ابن ميادة:

أَلَمْ تَكُ فِي يَمْنَى يَدِيَكَ جَعْلَتَيْ فَلَا تَجْعَلَنِي بَعْدَهَا فِي شِمَالِكَ

^١ المصادر نفسه، ٥٠٨.

^٢ المصادر نفسه، ٥١٢—٥١٣.

^٣ المصادر نفسه، ٥١٥.

^٤ المصادر نفسه، ٥٠٦—٥١٦.

^٥ منهاج البلاغاء وسراج الأدباء ١٩٤.

ولو أتني أذنْبُتْ مَا كنْتُ هالِكًا
على خَصْلَةٍ مِنْ صَالَاتِ خِصَالِكَا

فَعَدَلَ عنْ أَنْ يَقُولَ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ: إِنَّهُ كَانَ عَنْهُ مُقْدِمًا، فَلَا يُؤَخِّرُهُ، أَوْ مُقْرَبًاً، فَلَا يُعْدِهُ، أَوْ مُجْتَبِيًّا، فَلَا يَجْتَبِيهُ، إِلَى أَنْ قَالَ: إِنَّهُ كَانَ فِي يُمْنَى يَدِيهِ، فَلَا يَجْعَلُهُ فِي الْيَسْرَى، ذَهَابًا نَحْوَ الْأَمْرِ الَّذِي قَصَدَ الإِشَارَةَ إِلَيْهِ بِالْفَظِّ وَمَعْنَى يَحْرِيَانَ مَجْرِيَ الْمُثَلِّ لَهُ، وَقَصَدَ الإِغْرَابَ فِي الدِّلَالَةِ وَالْإِبْدَاعِ فِي الْمَقَالَةِ، وَكَذَلِكَ قَوْلُ عُمَيْرَ بْنِ الْأَيَّمِ:

وَصَدَّقُوا مِنْ تَهَارِ الْأَمْسِ مَا ذَكَرُوا
رَاحَ الْقَطِينُ مِنَ الشَّفَرَاءِ أَوْبَكَرُوا
قَالُوا لَنَا وَعَرَفْنَا بَعْضَ يَنْهِمُ

فَقَدْ كَانَ يُسْتَغْنِي عَنْ قَوْلِهِ: فَمَا وَرَدُوا عَنْهُ وَلَا صَدَّرُوا، بَأْنْ يَقُولَ: (فَمَا تَعْلَمُوهُ)، أَوْ (فَمَا تَحْاوزُوهُ)، وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ مِنْ مَوْقِعٍ إِلَيْضَاحٌ وَغَرَابَةُ الْمُثَلِّ مَا لَقَوْلِهِ: فَمَا وَرَدُوا عَنْهُ وَلَا صَدَّرُوا^[١]؛ مُتَابِعًا تَفْصِيلَ الشَّوَاهِدِ الشَّعُورِيَّةِ الَّتِي يَرَى فِيهَا التَّمْثِيلَ الظَّرِيفَ، وَالْإِشَارَةَ الْبَعِيدَةَ، وَالْإِشَارَةَ الْمُسْتَغْرِبَةَ، وَالْإِشَارَةَ الْبَعِيدَةَ الظَّرِيفَةَ، وَالْإِيمَاءَ الْغَرِيبَ الظَّرِيفَ^[٢].

وَوَقَفَتْ رُؤْيَا القاضي الْجَرجَانِيُّ (٣٩٢هـ) مُوقِفًا وَسَطِّا بَيْنَ الدِّفَاعِ عَنْ بَعْضِ إِغْرَابَاتِ الْمُبَدِّعِينَ، وَالْمَهْجُومِ عَلَى بَعْضِهَا؛ فَهَا هُوَ يَدْافِعُ عَنِ الْمُتَنَبِّي مِرَّةً بَدْحَ إِغْرَابِهِ، وَأَخْرِي بَلْمَ إِغْرَابِ غَيْرِهِ ؛ قَائِلًا: "وَقَالَ أَبُو الطَّيْبِ:

سَحَابٌ مِنَ الْعَقَبَانِ يَزُحْفُ تَحْتَهَا

...وَهَذَا غَرِيبٌ، وَقَدْ يَعْيِهُ الْمُتَكَلَّفُونَ فِي هَذَا الْبَيْتِ بِأَمْرِيْنِ: أَحَدُهُمَا أَنَّ السَّحَابَ لَا يَسْقِي مَا فَرَقَهُ، وَالْآخَرُ أَنَّ الْعَقْبَانِ وَالظَّيْرَ لا تَسْتَسْقِي، وَإِنَّمَا تَسْتَطِعُ، فَإِنَّمَا إِسْقَاءُ مَا فَرَقَهُ فَهُوَ الَّذِي أَغْرَبَ بِهِ، وَلَمْ يَجْعَلِ الْجَيْشَ سَحَابًا فِي الْحَقِيقَةِ فَيَمْتَنِعُ إِسْقَاؤُهُ مَا فَرَقَهُ، وَإِنَّمَا أَقَامَهُ مَقَامَ السَّحَابِ مِنْ وَجْهِنَّ لِتَزَاحِمِهِ وَكَثَافِهِ، وَقَدْ فَعَلَتِ الْعَرْبُ ذَلِكَ فِي أَشْعَارِهَا، وَإِنَّمَا أَنَّهُ يَسْتَسْقِي كَاسْتِسْقَاءَ السَّحَابِ فَلَأَنَّهُ لَمْ يَسْأَهْ سَحَابًا جَعَلَهُ يَسْتَسْقِي"^[٣]. فَإِنَّمَا جَرَى مَبْرِيْ قَوْلِ أَبِي نَوَّاسِ:

وَأَنْفَقْتَ أَهْلَ الشَّرْكِ حَتَّى إِلَهَ
لَتَخَافَلَ النُّطْفُ الَّتِي لَمْ يُخْلِقْ

^١- نَقْدُ الشِّعْرِ ١٥٨ - ١٥٩.

^٢- الْمُصَدِّرُ نَفْسُهُ، ١٥٩ - ١٦١.

^٣- الْوَسَاطَةُ . ٢٧٥

فهو من الحال الفاسد... وكلُّ هذا عند أهلِ العِلْمِ مَعِيبٌ مَرْدُولٌ، وإنْ كانَ أهلُ الإغراَبِ وأصحابُ البدِيعِ من المحدثين قد لَهُجوا به واستحسنوه، وتنافسوا فيه؛ وباري بعضُهم بعضاً^[١]. وهو يذهبُ في هذا الرأي مذهبَ الحافظين من النقادِ، والرواة، وأهلِ النَّقلِ غافلاً عن أنَّ المبالغة حيلةٌ فنيَّةٌ؛ خايتها بلوغِ المثالِ الشعريِّ. وأصحابُ هذا المذهب يجعلونَ المخيَّلةَ أُسيرةً قوائِينَ المنطق، ليغدو المعنى الشعريُّ لديهم نظيرَ المعنى العقليِّ؛ عَدْ عن أنَّ هذه الرؤية المحافظة تستندُ إلى معيارٍ دينيٍّ واضحٍ. فضلاً عن أنه لا يقدِّم لنا معياراً موضوعياً تَغْيِيرُ به المقبولَ من المرفوضِ من الإغراَباتِ، سوى اشتراطِه في المعنى الغريبِ أنَّ "يفي شرفه وغرابته بالتعجبِ في استخراجِه"^[٢]!!. وهذا حدٌّ لا يحدُّ، بيد أنه يقرنُ الإغراَبَ بالشرف.

كذلك يقتربُ الإغراَبُ بالإبداع عندَ معظمِ النقادِ تصريحاً وتلميحاً، ولذلك ذكر أبو هلالُ العسكريُّ (٤٢٩٥هـ) طائفةً من الشواهد الشعريَّة قدم لها بقوله: "ثُمَّ ثُورِدُ هاهنا شيئاً من غرائب التشبُّهات وبدائعها"^[٣]. وقد أخبرنا أنَّ هذه الشواهد بديعةٌ جيَّدةٌ مليحةٌ، ونعتَ بعضَها بائنها غايةٌ في الجودة، والإبداع^[٤]. ولا يخفى أنَّ هذه النوعَت تنتمُّ على إعجابِ العسكريِّ بها، وإقرارِه بأنَّ الإغراَب سُرُّ جمالِها.

ولعلَّ أطولَ النقاد العربِ القدماء يابعاً في هذا الميدان، وإدراكاً لجماليات الإغراَبِ، ولطافتاته الإبداعية، عبد القاهر الجرجانيُّ؛ ذلك أنه أثرى درستَ النَّقدِي نظراً وإجراءً بما حُبِيَ به من بصيرةٍ ثاقبةٍ، وانقداحٍ عقليٍّ، وقدرةٍ على سبرِ أغوارِ النصوصِ الإبداعية؛ انتهاءً إلى عروقِ الذهبِ؛ ومن ذلك تصويرُ الشبيه بين المختلفين في الجنسِ الذي يقول فيه: "وهكذا إذا استقررتَ التشبُّهاتِ، وحدثَ التباعدُ بين الشَّيئين كَلَّما كانَ أشدُّ، كانتَ إلى النفوسِ أَعْجَبَ، وكانتَ النفوسُ لها أَطْرَبَ، وكانَ مكائِنُها إلى أنْ تُحَدِّثَ الأرجيَّةَ أَقْرَبَ..." ولذلك تجدُ تشبُّهَ البنفسجَ في قوله:

يَنِ الرِّيَاضُ عَلَى حُنْرِ الْيَاوِقِيتِ
أَوَانِلُ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كَبْرِيَتِ

وَلَازِرُوْدِيَّةَ تَرْزُهُو بَرْزُقْتَهَا
كَانَهَا فَوْقَ قَامَاتِ صَعْفَنَهَا

^١- المصادر نفسه، ٤٢٨.

^٢- المصادر نفسه، ٩٨.

^٣- كتاب الصناعتين، ٢٥٥.

^٤- المصادر نفسه، ٢٥٥ - ٢٦٢.

أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبه النرجس (مَدَاهِنْ دُرْ حَشُوْهُنْ عَقِيقُ)... ولو أتَه شَبَهَ البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شَبَهًا في شيءٍ من المخلوقات، لم يجد هذه الغرابة، ولم يكُنْ من الحُسْنِ هذا الحظّ^[١].

فالأجمل مرادفُ الأبعد والأعجمِ والأغرب؛ ولذا يحذّرُ عن غرابة التشبه والتتمثيل قائلًا: "كُلُّ شَبَهٍ رجع إلى وصفِهِ أو صورةِهِ أو هيئةِهِ من شأنها أن تُرى وبُصَرُ أبداً، فالتشبيهُ المعقوَدُ عليه نازلٌ مبتَدِلٌ، وما كان بالضَّدِّ من هذا وفي العايةِ الفصوى من خالقهِ، فالتشبيهُ المردودُ إليه غريبٌ نادرٌ بدِيعٌ، ثُمَّ تتفاصلُ التشبهاتُ التي تجيءُ واسطةً لَهُذينِ الطرفينِ، بحسبِ حالِهِما، فما كانَ منها إلى الطرفِ الأوَّلِ أقربَ، فهو أدنى وأنَّزَلُ، وما كانَ إلى الطرفِ الثاني أذهبَ، فهو أعلى وأفضلُ، ويوصِفُ الغريبُ أجدرُ^[٢]". وكذا تتفاوتُ الصنعةُ بين مبدعٍ وآخرٍ؛ فكما إِنَّكَ ترى الرجلَ قد تَهَدَّى في الأصياغِ التي عملَ منها الصورةُ والنَّقشُ في ثوبِهِ الذي نسخَ، إلى ضربِ من التَّخَيُّرِ والتدبرِ في أَنْفُسِ الأصياغِ وفي مواقعِها ومقدارِها وكيفيَّةِ مزجهِ لها وترتيبِهِ إِليها، إلى ما لم يَتَهَدَّ إلى صاحبهِ، فجاءَ تَقْسِيمُهُ من أجلِ ذلك أَعجمَ، وصُورُهُ أَغْرِبَ، كذلك حالُ الشاعِرِ والشاعرِ في تَوَكِّيهِما معاني النحوِ ووجوهِهِ التي علمَتُ أَهْمَا مَحْصُولُ (النظم)^[٣].

وهذا التفاوتُ الذي يبوئُ المنظومَ مترَكِّته من مراقي البلاغةِ يعني أنَّ الإغراقَ درجاتٌ؛ أعلىها أحْمَلُهَا، كما يوحِي قولهُ في بعضِ الشِّعرِ: "إِنَّمَا كَانَ أَعْجَبَ، لَأَنَّ عَمَلَهُ أَدْقُ، وطَرِيقَهُ أَعْمَضُ، ووجهُ المشابِكةِ فِيهِ أَغْرِبُ"^[٤]. ونعتَهُ بعضاً شَعِيرَ زِيادِ الأعجمِ بالفخامةِ، وبفَارِخِ الشِّعرِ، ثُمَّ قولهُ في بيتِ لحسان بن ثابتٍ: إِنَّه "مَمَا هو في حُكْمِ الْمُنَاسِبِ لَبِيَتِ زِيادٍ... وَإِنْ كَانَ قد أُخْرِجَ في صورةِ أَغْرِبٍ وَأَبْدَعٍ"^[٥]. و"إِنَّكَ تَرَى الشاعرَ قد عَمَدَ إلى معنى مبتَدِلٍ، فصنَعَ فِيهِ مَا يَصْنَعُ الصانعُ الْحَادِقُ إِذَا هو أَغْرِبَ في صنعةِ خَائِمٍ وَعَمَلَ شَنْفِيًّا وَغَيْرَهُما من أَصْنافِ الْحَلْيِ"^[٦]. وهو بذلك يفْنَدُ حجَّاجَ كُلُّ منْ

^١- كتاب أسرار البلاغة - ١٣١؛ صدر بيت ابن المعزن: كأنَّ عيونَ النرجسِ الغضُّ حولَها؛ المداهن: ج. مدهن؛ وعاء بحفظِهِ الدهن.

^٢- كتاب أسرار البلاغة - ١٦٥.

^٣- كتاب دلائل الإعجاز - ٨٧ - ٨٨.

^٤- المصدر نفسه، ٩٦.

^٥- المصدر نفسه، ٣١١.

^٦- المصدر نفسه، ٤٨١.

أنصارِ اللفظِ وأنصارِ المعنى؛ لأنَّ الفريقين كليهما جهلاً مفهومَ الصورة؛ " ذلك أنَّهم لَمْ جهلو شائِنَ الصورة، وضعوا لأنفسهم أساساً وبُنوا على قاعدةٍ ف قالوا: إِنَّه لَيُسَّ إِلَّا المعنى واللفظ، ولا ثالث "[١]. على أنَّ رصدَ مراقيِ الجمالِ البلاغيِّ يتجاوزُ التشبيهَ إلى سيدةِ المجازِ الاستعارة، واستشرافِ آفاقِها الإبداعيةِ المفتوحةِ أبداً؛ لقدرِها على التخيّي، والغموضِ، والإغرابِ؛ "واعلمُ أَنَّ مَنْ شائِنَ الاستعارةَ أَنَّكَ كَلَّما زدتَ إِرادَتَكَ التشيبيَّةَ إِخفاءً، ازدادَتِ الاستعارةُ حُسْناً، حتَّى إِنَّكَ تَرَاهَا أَغْرِبَ مَا تَكُونُ إِذَا كَانَ الْكَلَامُ قَدْ لَفَّ الْفَ تَأْلِيفًا إِنْ أَرَدْتَ أَنْ تُفْصِحَ فِيهِ بِالتشبيهِ، خرجَتِ إِلَى شَيْءٍ تَعَاهَدَ النَّفْسُ وَيَلْفَظُهُ السَّمْعُ،... وَفِي الْاستعارةِ عِلْمٌ كَثِيرٌ، وَلِطَائِفٌ مَعْانِي، وَدَفَقَاتٌ فُرُوقٌ "[٢].

وبعدُ، فتنةِ نادِيجُ كثيرةً، وحديثُ بطولِ راحِ يفصلُ فِيهِ وجوهَ غُرِيبِ التَّمثيلِ [٣]، ولطفِ الغرابةِ [٤]، وإغرابِ التَّخييلِ [٥]، والروعةِ والحسنِ والغرابةِ في التشبيهِ [٦]، والتَّشبيهِ الغَرِيبِ [٧]، والفنِ الغَرِيبِ [٨]، ولطفِ التَّشبيهِ وغرابِتهِ ونُدرَتِهِ [٩]، والتناهيِ في المبالغةِ والإغرابِ والإغرابِ [١٠]، وما يحيطُ به بابُ التَّشبِيهاتِ من السحرِ والغرابةِ وللطَّفِ والظرفِ [١١]، والغرابةِ في الاستعارةِ التي تنتجُ الحسنَ [١٢]،... وغيرِ ذلكِ مَمَّا غاصَ فِيهِ عَلَى دررِ الإغرابِ تلميحاً وتصريحاً، فجاءَ موصوفاً بالفصاحةِ، والبلاغةِ، والبيانِ، والإبداعِ، والسحرِ، والعجيبِ.

و قبلَ الصفحةِ الأخيرةِ من مدونةِ النقدِ العربيِّ القديمِ نقفُ عَلَى كتابِ (غرائبُ التَّشبِيهاتِ على عجائِبِ التَّشبِيهاتِ) لعليٍّ بنِ ظافِرِ الأَرْدِيِّ المصريِّ (٦٢٣ هـ—)، وقد جعلَه في ستةِ أبوابٍ جمعَ فيها

^١- المصادر نفسه، ٤٨١.

^٢- كتاب دلائل الإعجاز ٤٥٠—٤٥١.

^٣- كتاب أسرار البلاغة ١٣٧.

^٤- المصادر نفسه، ١٧٣.

^٥- المصادر نفسه، ٢٩٢.

^٦- المصادر نفسه، ١٧٤.

^٧- المصادر نفسه، ١٧٤، ١٧٨، ٢٧٨، ٣٣١. وكتاب دلائل الإعجاز، ١٥٧، ٢٥٢.

^٨- كتاب دلائل الإعجاز ٣١٤.

^٩- كتاب أسرار البلاغة ١٨٣، ١٨٥.

^{١٠}- المصادر نفسه، ٢٧٨.

^{١١}- المصادر نفسه، ٢٨٤.

^{١٢}- كتاب دلائل الإعجاز ٧٥—٧٦، ٩٩، ٤٠٩.

أعجب التشبّهات للأجرام العلوية، والمياه والأهار، والأنوار والأثار والنبات، والخمرات، والغزل، وتشبّهات مختلفة. غير أن هذه التشبّهات العجيبة متفاوتة في مستويات الجودة والرداءة؛ ولذا أورد بعضها غفلاً، ونعت بعضها بالحسن، والجودة، والطرافة، والعجيب، والبديع، والغربي غير المسبوق^[١]؛ متوكلاً على ما أنجزه المتقدّمون؛ فلا جديد يذكر سوى توسيع دائرة الاستشهاد، وإثبات الإغراط آلية لانتاج أتعجب الصور، وأجملها.

تتكرّر النتيجة ذاتها، وتشتبّت عند حازم القرطاخي^٢، إذ يقترن الإغراط بالجودة والإبداع والتعجب؛ كما نقرأ في قوله: "وقد يحاكي الشيء الحسن في حيزٍ، وبالنسبة إلى غرضٍ، بما هو قبيح في حيزٍ آخر، وبالنسبة إلى غرض آخر. ولا يقصدُ في ذلك إلا محاكاة من حيث تطابقاً. وقد يقصدُ بذلك ضربٌ من الإغراط. فيستسهلُ لذلك تمثيلُ ما تمثلُ النفسُ إليه بما تنفرُ عنه...".^[٣] جاعلاً الإغراط في التخييل أرجحَ ميادين الإبداع؛ ذلك أنه "كلما افترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان أبدع".^[٤]

ـ خاتمة:

لم يعن هذا البحث بغرائبية السردّيات، ولا بغائية المرويات التاريخية، وفي كل منها مادةً ضخمةً من شأنها أن تكون ميداناً رحباً للدراسة. يضاف إليه ميدانُ أرجحْ يقوم على الموازنة بين إغراطٍ وأخر؛ فيُنبع كشفاً مهمّاً لطبيعة الإبداع، وللحليود الفاصلة بينه وبين التاريخ، أو بينه وبين الموروث الشعبي، ومن النافلة القول: إن صوت الشر، بلة السردّيات، كان خافتاً في المدونة النقدية القديمة.

أما في الشعر فقد اتّخذَ كثيراً من المبدعين الإغراط هجاءً، وإن تفوقَ فيه أبو تمام، فتلّقه النقاد على استحياء؛ فجاءَ قليلاً نادراً في البدايات، ثمّ كان حضوره طاغياً عند عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاخي اللذين بحدِّ عندهما حالاً من الْفَلَةِ الإغراطِ. غير أنَّ استقراءُ السياقات المختلفة جلاً طائفَةً من ضمائمِ الإغراط؛ فالإغراطُ في النقد العربي القديم يجتذب إلى حقله الدلاليّ كثيراً من المصطلحات التي تقاربُه في الدلالة، أو ترافقه في التعبير، أو تحملُّ محتله؛ ومنها: الابداع، والاحتراع، والابتکار، والسبق، والتعجب، والندرة، والطرافة، والبديع، والعجيب، والبعد، والإبداع، والحداثة، والغموض، والجلدة، والجودة، والجمال، والحسن، وانقطاع النظير، والأصالة، والبراعة، والسحر، والروعه، والتفوق،... وهي

^١ ١١، ١٨، ٢٧، ٦٥، ٨٣، ١٠٥.

^٢ منهاج البلاء ١١٣.

^٣ المصدر نفسه، ٩١.

المقابل شاعت بين جمهور النقاد والمبuden كراهية التقليد، والتكرار، والأخذ، والسرقة، والاحتداء، والمعاني المكرورة المغسولة؛ غير أنّهم ما زلوا الإغرابَ من الإلغاز، والإحالات، والتعمية، والإغراف، والتكلف، والاستكراه،... وغيرها مما يخرج بالإبداع عن كنهه.

وبناءً على ما تقدّم من رصدٍ لرؤى المبدعين والنقاد العرب القدامى يمكن الرؤُمُ أنهم أدرّوكا فاعليّة الإغراب في إنتاج الحمال؛ ذلك أنّ التّويّاتِ الدلالية التي أثمرّتها شجرةُ الإغرابِ ترسمُ لوحةَ الشعريةِ. ولكلّها تخلو مفهومَ نسبةِ الإغراب؛ فما يكون غريباً عند متلّقٍ قد لا يكون كذلك عند آخر، وما يكون غريباً في عصرٍ قد يكون مألوفاً في عصرٍ آخر. وهذا يؤكّد تعددَ مستويات القراءة، وافتتاح النصّ الإبداعيّ على آفاق التلقي المتغيرة، الأمر الذي يعني أنّ النصّ الإبداعيّ الحقّ يتناول بتنوع القراءات، ومرّ العصور.

وبعد؛ فتنة ميدان مهمٌ للدراسة ما يزال غائباً عن اهتمام الدارسين يتجاوز الأبيات، والمبانى، والمعاني، والصور إلى دراسة الإغراب على مستوى القصيدة والديوان؛ أي على مستوى النصّ والرؤى. وإن كتّا بحد بدور ذلك في إشارات نقادنا القدامى إلى غرابة المذهب^[١].

^١- ينظر: الموارنة ٢٢/١.

المصادر والمراجع

١. الأدمي، أبو القاسم الحسن بن بشر ، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى**، نج. السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٩٢.
٢. ابن المعز، عبد الله ، **كتاب البديع**، بعنابة إغناطيوس كرانشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣/١٩٨٢.
٣. ابن قبية، **الشعر والشعراء**، نج. أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١٩٩٦/١٩٩٦.
٤. ابن منظور، **لسان العرب**، نج. عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣/د.ت.
٥. ابن منفذ، أسامة ، **البديع في نقد الشعر**، نج. عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٧/١٩٨٧.
٦. أبو تمام، **الديوان**، نج. محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٧٦.
٧. أبو نواس، **الديوان**، نج. أحمد عبد الجيد غزالى، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤.
٨. الأزدي المصري، علي بن ظافر ، **غرائب التشبهات على عجائب التشبيهات**، نج. د. محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجوهري، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣.
٩. الأعشى الكبير، **الديوان**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار الهضبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
١٠. البحترى، **الديوان**، نج. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط٢/١٩٧٢ - ١٩٧٧.
١١. الجاحظ، أبو عنمان عمرو بن بحر ، **اليان والتبيين**، نج. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الماخنji بالقاهرة، ط٥/١٩٨٥.
١٢. الجرجاني، عبد القاهر، **كتاب أسرار البلاغة**، فرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدى بالقاهرة، ودار المدى بيحة، ط١/١٩٩١.
١٣. الجرجاني، عبد القاهر، **كتاب دلائل الإعجاز**، فرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدى بالقاهرة، ودار المدى بيحة، ط٢/١٩٩٢.
١٤. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المشي وخصومه**، نج. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البحاري، دار الفلم، بيروت، ١٩٦٦.
١٥. الجمحى، محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء**، فرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدى بيحة، ١٩٨٠.
١٦. الذباني النابغة، **الديوان**، صنعة ابن السكبت، نج. د. شكري فصل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٨.

١٧. الرمخنيري، حار الله أبو القاسم محمود بن عمر ،**أساس البلاغة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣/١٩٨٥.
١٨. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **أخبار أبي ثعام**، نع. محمد عبده عزام، وخليل محمد عساكر، ونظير الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣/١٩٨٠.
١٩. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **أخبار البحري**، نع. د. صالح الأشتر، دار الفكر بدمشق، ط٢/١٩٦٤.
٢٠. الضبي، المفضل، **المفضليات**، نع. أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف مصر، ط٣/١٩٩٣.
٢١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ،**كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر**، نع. علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢/١٩٧١.
٢٢. العلوى الحسنى، هبة الله بن علي بن حمزة ابن الشحرى ،**الحماسة الشجرية**، نع. عبد المعين ملوحي، وأسماء الحصى، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٠.
٢٣. العلوى، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، **كتاب عيار الشعر**، نع. د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.
٢٤. الغذامي، عبد الله محمد، **الخطيئة والتکفیر؛ من البنوية إلى التشريحية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣/١٩٩٣.
٢٥. قدامة بن جعفر، أبو الفرج، **نقد الشعر**، نع. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالفاهر، ط٣/١٩٧٨.
٢٦. القرطاجي، حازم، **منهج البلغاء وسراج الأدباء**، نع. محمد الحبيب ابن الخطواحة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣/١٩٨٦.
٢٧. الفنائى، أبو بشر منى بن يونس (نقل من السريانى إلى العربى)، **كتاب أرسطوطاليس فى الشعر**، نع. د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٦٧.
٢٨. الفيروانى، ابن رشيق ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، نع. محمد فرقزان، مطبعة الكاتب العربى بدمشق، ط٣/١٩٩٤.
٢٩. الكعوبى، أبو البقاء، **الكلمات (معجم في المصطلحات والفرق اللغوية)**، نع. د. عدنان درويش، ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، ١٩٨٢.
٣٠. كبلبطو، عبد الفتاح ، **الأدب والغرابة؛ دراسات بنوية في الأدب العربي**، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢/٢٠٠٦.
٣١. لومان، بوري ، **تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف مصر، ١٩٩٥.
٣٢. المبحوت، شكري، **Hallâj al-âlfâh (النص ومتقبله في التراث النقدي)**، الجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكم، ط١/١٩٩٣.
٣٣. المنبي، أبو الطيب، **الديوان**، بشرح أبي البقاء العكيرى، بعنابة مصطفى السقا، وإبراهيم الأبارى، وعبد الحفيظ شلي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٣٤. المزروقى، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، *شرح ديوان الحماسة*، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط١/١٩٩١.
٣٥. المصرى، ابن أبي الإصبع ، *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنشر وبيان إعجاز القرآن*، نج. د. حفى محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣.
٣٦. مكاوى، عبد الغفار، *ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

أشكال التناص الديني في شعر خليل حاوي

* الدكتور علي بنجفي أيوكي

** فاطمة يگانه

الملخص :

الحق أن التراث الديني ذو مكانة مرموقة في شعر خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) الشاعر اللبناني المعاصر ويشكل مكوناً أصلياً وخفياً لقصائده. فقد أتاحت الاستفادة من إمكانيات هذا التراث للشاعر أن ينوع في أساليبه بالابتعاد عن الغنائية والخطابية ومنح لغته الشعرية بعدها جمالياً. والمقالة هذه تعمد إلى دراسة استدعاء التراث الديني (التوراة، الإنجيل والقرآن) وتوظيفه في شعر الشاعر تحت قوانين التناص، اعتقاداً بأن أشدّ الشعراء أصالة و تفرداً، يحور إلى الموروث، ويقع في ما يسميه رولان بارت "الذكر" " وأن الإنفراد المطلق أمر يعزّ على أيّ انسان، إلا إذا شاء أللّا يقيم أيّة علاقات بين الألفاظ. من المستتبط أن الشاعر من خلال تناصاته الدينية يحرض على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، فضلاً عن أنه يركّز على التناص العكسي في الكثير الأكثري ويعطي النص الديني الخفي لسبب أو لآخر مضموناً مأساوياً.

كلمات مفتاحية : التناص، خليل حاوي، التوراة، الإنجيل، القرآن، الانزياح.

المقدمة :

لعل الفترة التي عاش فيها خليل حاوي، هي من أكثر فترات التاريخ العربي الحديث خطورة وأشدّها دقة وحدة. فقد ولد خليل بعيد انتهاء الحرب العالمية الأولى، مطلع عام ١٩١٩ في الشوير، إحدى قرى جبل لبنان وشبّ مع الجلاء الإستعماري وبروز الفكر القومي الوحدوي في ظلّ واقع سياسي عربي أدى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام عصابات إرهابية صهيونية سلخت فلسطين عن جسد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان في إيران. (najafi.ivaki@yahoo.com)

** ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إيران.

الأمة العربية مستعينة بالدعم الغربي الاستعماري ومستفيدة من التواطؤ العربي، وعاش أحلام تحقق الوحدة العربية الشاملة، ثم عانى مأساة اختيار تلك الأحلام وتفرق الأحزاب الوطنية وانقسامها الداخلية وإنحرافها العقائدية.

وإثر الفجيعة اللبنانية التي ابتدأت عام ١٩٧٥ واستمرت سبعة عشر عاماً والتي وصلت ذروته في اجتياح العدو الإسرائيلي للبنان والوصول إلى بيروت، (في ٦/٦/١٩٨٢) ينتحر خليل حاوي ليمحو عن نفسه الذل والعار، وليكون بذلك أول شاعر عربي كبير ينتحر منذ أمرئ القيس).^(١) هذه التجربة الحياتية جعلته صاحب وعي خاص للواقع والتاريخ والتراث، فيطلق كشاعر في دواوينه الشعرية إلى التعبير عن الحلم القومي وعن المسألة الإنسانية والقضية الحضارية ودفعه إلى أن يستلهם من التراث قديمه وحديثة ليطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق يجعل هذا التراث بأشكاله المختلفة أساساً خفيّاً لقصيده ويهما حمو الثنائية بين النص القديم والجديد، وبين العصر الماضي والحاضر.

هذا وإنّ خليل من جملة الشعراء المحدثين الذين حاولوا تجديد الشعر وتطوير القصيدة العربية، إذ إنه كان ناقداً ومفكراً معتقداً بأنّ الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقداً حضارياً ويجب أن يكون قادرًا على إدراك تراثه بنظرة نقدية قادرة على تحديد ما يسميه بالعناصر الحية في التراث. وكان يرى أنّ أصلة الشاعر ترتبط باستفادته من التراث والعناصر الحية فيها، فكان يجمع بين الشعر والتراث، معتقداً بأنّ الجمع بينهما شرط الانطلاقـة الشعرية الحديثة.

إضافة إلى أنه كان من أقدر الشعراء العرب المعاصرين على ابتكار الرمز وأكثرهم حشدًا لها، حيث تکاد كل كلمة في شعره تحمل في سياقها إشعاعاً رمزياً. وكان يحرص على استخدام الرمز المتداخلة، المتنوعة في قصائده غير أن هندسة القصيدة الرمزية في شعره تتبع «غاية الدقّة والإتقان، إذ تجمع الصور الفرعية الغزيرة مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءً فنياً شاملاً، فيه تكامل وتوحد».^(٢).

فتعاطى مع الرموز والأساطير بدقة فكرية شمولية واستغل طاقاتها الدينامية للتعبير عن أعمق التجارب الإنسانية في هذا العصر وفي كل عصر. كما استغل التراث بكل إمكاناته الفنية والإيحائية،

١ - خليل حاوي، الديوان، ص. ١-٨ و ميشال خليل حجا، أعلام الشعر العربي الحديث، ص ٢٢٤-٢١٧ .

٢ - المصادر السابقة، ص ٤٨٨ .

ومعطياته الثقافية الغنية، فاستلهم التراث بأنواعه المتعددة (التراث الديني، التاريخي، الأسطوري، الأدبي و الشعبي) لمعالجة هموم المجتمع العربي وقضاياها العصرية واحتفل بالشخصيات والأقوال والأصوات والمواقيف والأفكار ليمنح قصidته طاقات تعبيرية لا حدود لها ولیُكسب تجربته أصالة وشمولًا في الوقت ذاته.

وهكذا استطاع أن يخلق للشعر الحديث بنية فكرية، نفسية، تاريخية، فنية، حيث تميز شعره بوحدة الرؤيا الخلاقية وانسجام البنية ومقاسك الأسلوب وصفاء الرموز^(١). فوسعًّا أبعاد شعره فتطور معناه بتنوع التوظيفات التراثية التي تضفي على نتاج الشاعر ديناميكية النصية.

ويمكن القول إن حاوي كان شاعرًا كبيرًا نافذًا متميزًا لديه ثقافة عميقه ووعي حضاري أسعفه على التفاعل مع التراث القومي والإنساني فوظّف التراث في شعره توظيفاً فنيًّا معاصرًا مع ايجاءات جديدة ودلالات معاصرة. وهذا هو ما يسمى اليوم بالتناص الذي ليس سوى تفاعل النصوص في ما بينها. فهو مصطلح جديد لظاهرة نقدية قدية إذ كانت في البداية بصورة التقليد والمحاكاة ثم المعارضه، فسرعان ما تحول إلى الاستدعاء والتوظيف ثم التناص.

ومن الطريف أن التراث بمصادره المختلفة يجعل تحت قانون التناص؛ اذ هو من أهم المفاهيم النقدية التي أصبحت تقنية فعالة في فهم النص و تأويله. ونحن نحاول في هذا المقال كشف الستار عن التناص الديني الذي قام بدور لا يستهان به في نصوص خليل حاوي الشعرية، لكنّ بعد أن نعالج قضية التناص نظرياً.

١- مفهوم التناص في الأدبين الغربي والعربي

برزت نظريات نقدية عديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت قائم بالنص الأدبي وتدرسه من أعمقه ثم قدمته مختلفاً عمّا كان قبله. فصار النص مفتوحاً لقراءات متعددة ولكشف الدلالات اللامحدودة.

إذن افتتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته يؤدى إلى تفاعله مع غيره من النصوص وتدخل الأفكار السابقة أو المعاصرة في نظام اللغة؛ فهذا ما يسمى " بالتناص" أو بالتسميات الأخرى كالنصوصية أو التداخل النصي أو التعالق النصي أو البينصية في الدراسات الحديثة.

و" التناص " Intertextua أو Intertextuality : « هو يعني تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذو الخبرة والمران »^(١).

والواقع أن مصطلح " التناص " اكتشفته لأول مرة الباحثة البلغارية جولييا كريستيفا في منتصف السبعينيات من القرن العشرين. فهي اعتمدت على آراء العالم اللغوي " فرناندي سوسير " والناقد الروسي المعروف " ميخائيل باختين "، حيث تعد آراؤهما مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد كريستيفا. غير أنها صاغت التناص بشكل متتطور وجديد، حيث تقول: « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»^(٢).

ثم يواصل رولان بارت طروحات كريستيفا حول التناص فصار من رواد هذه النظرية؛ إذ يطرح "رأيه المشهور" موت المؤلف " في مقال له انتشر عام ١٩٦٨^(٣). ثم التقى حول نظرية التناص العديد من النقاد الغربيين، منهم: تودوروف، ريفاتير، جينيت، جيني، ... الذين درسوها من حيث القضايا والمواقف والإشكاليات. وهكذا اتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية حديثة وجذرية بالبراسة، حيث انتقل إلى الأدب العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مواجهًا باهتمام كبير من جانب النقاد العرب المعاصرين، حيث حاولوا أن يكتشفوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم

١ - محمد عزام، النص الغائب (تحليلات التناص في الشعر العربي)، ص ٢٩.

٢ - عبدالله الغذاامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ص ٣٢٦.

٣ - المصادر السابقة، ص ٧٣.

والحديث، وعن تقدم النقاد العرب القدماء في هذا المجال بالنسبة إلى النقاد الغربيين، مقتضرين على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصليين جهودهم للكشف عن جماليات النص. وهكذا وجدوا أن التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة، إذ تشير الكتب النقدية العربية القديمة إلى وجود مبادئ قضية التناص فيها. منها، كما ورد في كتاب (العمدة)، قول علي بن أبي طالب (ع) : « لولا الكلام يعاد لنفدي »، تأكيداً لحقيقة فنية رددتها عنترة في معلقته : « هل غادر الشاعر من متقدم » ثم ذكرها أبو تمام في قوله : « كم ترك الأول للآخر »^(١). ثم قال أبو هلال العسكري : « بأن المعاني شيء يتداوله الأدباء، لا غنى لللاحقين عن تناولها من تقدمهم والنص على قوله من سبقهم »^(٢). أو قول الأمدي – في شأن السرقات الأدبية – هو باب « ما تعرى منه متقدم ولا متاخر »^(٣).

ولا غرو أن السرقة ليست مرادفة للتناص، لكن أشكالها الإيجابية تدخل ضمن التناص في النقد الحديث. كما يكون الحال بالنسبة إلى مصطلحات التضمين، التلميح، الاقتباس، المعارضه والنقيضة التي ليست التناص بعينه، لكن هي أشكال تناصية تدخل دائرة التناص بوصفه مفهوماً أوسع وأشمل، يستمد منها المبدع ليتخرج نصاً جديداً في ثوب جديد وأسلوب رايش.

فإننا لإنحصار الصواب حين نقول : لعل النقاد الغربيين انتبهوا إلى التناص بعد أن تفحصوا النصوص العربية القديمة، فسبق العرب الغرب في الوصول إلى مفهوم التناص، وإن لم يعرفوه بهذه التسمية الحديثة، ولعلهم أثروا على الغرب في صعيد الترابط النصي. غير أن للغرب أيضاً دور كبير في تحديد التناص وتنامي دوره في النقد الحديث.

ويمكن القول أن "التناص" كمصطلح حديث يشكل عنصراً أساسياً في الأدب، وهو أمر لا مفرّ منه لأن التأثير والتأثر لا يمكن إنكارهما، وهو يلعب دوراً فاعلاً في قراءة النص وتحليله. إذن يؤدي

^١ ابن رشيق القمي، العمدة في صناعة الشعر و نقله ، ج ٢ ، ص ٥٧.

^٢ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، العسكري، الصناعتين، ص ١٩٦.

^٣ - الأدمي، الموازنة بين أبي تمام وابن البحتري، ص ٢٧٣.

التناص إلى تفاعل الأفكار والمعلومات وعملية الشاقف والمحوار بين الحضارات والشعوب في شتى الحالات الفكرية والأدبية والفنية. وهو مع أنواعه المختلفة كالتناص الديني والأسطوري والشعري والشعراني ينتقل بنا عبر محاور متعددة وتحت قوانين الإجترار والامتصاص والمحوار.

نحن في هذا البحث نريد أن نعالج التناص الديني بأنواعه الثلاثة التوراتية والإنجيلية والقرآنية في شعر خليل حاوي الذي كان من أكثر الشعراء تأثراً بعنصر الدين، حيث نهل من هذا المصدر العظيم، من نصوصه الغنية ورموزه المتنوعة ومن الأسماء وشخصيات الرسل أو الشخصيات الأخرى، سواء كانت مقدسة أو منبودة. فاستلهمها وتناولها ليعبر عن بعض أبعاد تجربته المعاصرة.

٢- التناص التوراتي

إن خليل حاوي كان مكتباً على التوراة منذ صغره وكان يقرأها طوال الليل والنهار فأثرت هذه القراءة تأثيراً عميقاً على شعره فيما بعد، حيث قام بالتناول مع التوراة في بعض قصائده ومن جملة هذه القصائد قصيدة "يهوه" التي كانت أولى قصائده باللغة الفصحى وأسماها فيما بعد "أهرمان" ونشرها في مجلة "العروة الوثقى" في الجامعة الأمريكية على حد شهادة أخيه إيليا حاوي.^(١) لكنها غير مذكورة في ديوانه. وفيها خليل يعجب لإله العهد القديم أن يكون هذا الإله محباً للدماء وشديد العقاب، يقسّي القلوب كي تعصاه وينكل بأصحابها ويترنّل فيهم الضربات، لذلك يستدعيه ويسخر منه ويقول فيه :

إله وأي إله كثُرود
برود ببرود الوجود
ببر البريء إلى أسره
ويضحك في سره
وما أنه المؤْجَع

١ - خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص٦٣-٦٢.

سوى نغم مُمْتَنِع

لمْ لِه عرْش بِهُوت الورود

إِلَهٌ وَأَيْ إِلَهٌ كَفُود ...^(١)

انطلاقاً من المقطع السابق يمكن القول بأن الشاعر قام بالتناص مع النص التوراتي حيث جاء فيه :

"... لَأَكُي أَنَا الرَّبُّ إِلَهُكَ إِلَهٌ غَيْوَرٌ، أَفْتَحْدُ ذُنُوبَ الْأَبَاءِ فِي الْأَبْنَاءِ وَفِي الْجِيلِ الثَّالِثِ وَالرَّابِعِ مِنَ الَّذِينَ يُعْصِمُونِي،" ^(٢)

وَأَصْنَعْ إِحْسَانًا إِلَى الْأُلُوفِ مِنْ مُحِيَّ وَحَافِظِي وَصَائِيَّيِّ. وكما يلاحظ أن

الشاعر تعامل مع النص التوراتي الغائب ومستدعاً "يهوه" بصيغة الغائب دون أن يصرّح به في النص

وجعله قسي القلب متعطشاً لسفك الدماء حيث يجرّ الأبناء البريئين إلى أسر الآباء. ثم نرى الشاعر

يواصل كلامه مؤكداً جريمة هذا الإله وجنايته على الناس قائلاً :

فَلَيِّ وَجْهُ الْأَلَم

يَفْتَ يَفْتَ الْمَصَاءِ

وَيَخْشَدُ هُولَ الدَّم

أَنَا الصَّمْتُ فَوْقَ إِبْهَالِ الْوَرَى

أَهَتَفُ بِالدَّمْعِ كَيْ تَكْسَرَا

وَأَنْتَ الَّذِي أَرْهَقَ الْأَعْصَرَا

وَأَوْهَى الْوَجْدَ

إِلَهٌ وَأَيْ إِلَهٌ كَفُود^(٢)

والنظرة الفاحصة والوقوف المتأني للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن الشاعر متأثر هنا أيضاً بنص

آخر التوراة حيث جاء فيه على لسان هذا الإله موجّهاً إلى بين إسرائيل :

١ - المصادر السابق، ص ٦٢ .

٢ - الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التثنية، اصحاح ٥، آية ٩ - ١٠ .

٣ - حليل حاوي في سطور... ص ٦٣ - ٦٢ .

٥٠ «كَلِمَ بْنِ إِسْرَائِيلَ وَقُلْ لَهُمْ: إِنَّكُمْ عَابِرُونَ الْأَرْضَ إِلَى أَرْضِ كَنْعَانَ، ٥١ فَقَطَرُدُونَ كُلَّ سُكَّانَ الْأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ، وَتَمْحُونَ جَمِيعَ تَصَاوِيرِهِمْ، وَتَبِيدُونَ كُلَّ أَصْنَامِهِمُ الْمُسْبُوكَةِ وَتُخْرِبُونَ جَمِيعَ مُرْتَفَعَتِهِمْ. ٥٢ تَمْلِكُونَ الْأَرْضَ وَتَسْكُنُونَ فِيهَا لَأَنِّي قَدْ أَغْطَيْتُكُمُ الْأَرْضَ لِكِنِي تَمْلِكُوهَا، ٥٣ وَإِنْ لَمْ تَطْرُدُوا سُكَّانَ الْأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ يَكُونُ الَّذِينَ تَسْتَبِقُونَ مِنْهُمْ أَشْوَاكًا فِي أَعْيُنِكُمْ، وَمَنَاخِسَ فِي جَوَانِيْكُمْ، وَيَضَايِقُونَكُمْ عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي أَتَتُمْ سَاكِنَوْنَ فِيهَا. ٥٤ فَيَكُونُ أَنِّي أَفْعَلُ بِكُمْ كَمَا هَمَّتْ أَنْ أَفْعَلَ بِهِمْ. »^(١)

وكما يبدو من النص الشعري، الشاعر يسخر من هذا الإله اليهودي الذي يأمر بقتل الناس ويهددهم بالدمار. لذلك فهو حاقد على البشر و يحاول أن يملأ العالم من ظلمه ويدفع الورى على الصمت!

الحق أن الشاعر من خلال توظيفه للنص التوراتي و التناص معه يحرض على أن ينتح القارئ صورة جديدة للعدو الصهيوني الغاصب الذي جعل البلاد العربية جسداً مرمياً من كل فجّ وصوب و يعتله نهاية الأمر؛ فهذا ليس بعجب لأن الله الله الدمار والقتل والغصب وهو مرتكز على الأضيقلال الحضاري. اذن "يهوه" في هذه القصيدة معادل موضوعي للعدو الصهيوني بكل جنایاته وأعماله الشنيعة.

هذا وإن للشاعر خليل حاوي ثلات قصائد سمّاها : سلوم، عودة إلى سلوم، في سلوم للمرة الثالثة، وهذه التسميات تدلّنا على أن سلوم مكان محوري في شعر الشاعر وأنه رکز على هذا المكان تركيزاً خاصاً. وهنا لا بدّ من طرح الأسئلة التالية: من أين أخذ الشاعر هذا الاسم وماذا دفعه إلى أن يسمّي ثلثاً من قصائده بهذا الاسم؟ وما هو الغرض الذي يرمي إليه الشاعر من هذا الاستخدام أو التوظيف أو التناص؟ و... .

للإجابة على الأسئلة المطروحة لابدّ لنا أن نعود إلى التوراة، المصدر الديني الذي اهتم خليل حاوي به منذ صغره. والتحقيق يبين لنا على وجه التحديد أن " سلوم " مدينة ورد ذكرها في التوراة، حيثما كانت بلدة الشهوات الموبقة، العاصية والدائبة ليل نهار على المنكرات ومواقعه المحaram. وكان أهل هذه المدينة يهتمون بالمعاصي وكانتوا لا يرحمون أحداً. فأمطر الربُّ على سلوم كبريتاً وناراً من السماء، وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان المدن، ونبات الأرض ودمروها تدميراً. بينما

سكن النبي لوط في مغاره جبل بعدينة "صوغر" وابتاه معه^(١). هذا وإن خليل حاوي قام بالتناص مع سلوم في نصوصه الشعرية مراراً وتكراراً، إذ نراه في قصيدة "سديوم" يقول :

مات البلوي ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميدين
سوف تبقى خلف مرمى
الشمس والثلج الجريدين
ليس يغويانا ابتهال
... كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة، هاجت خفافييش
دجا الأفق اكفهراً
ودوت جلجلة الرعد
فشقت سجباً حمراء حرّى
أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية، عرّاها، طوى القتل ومرّاً^(٢).

إن النص الشعري هذا يطالعنا بأن الشاعر متشاري بالنسبة إلى عصره ومدينته، ويسمعننا صرخته الموجعة من صراعه في سبيل تحرير الوطن العربي؛ فقد حرمت المدينة العربية أو الوطن العربي من ضوء الشمس واختلاف الفصول، فليس هناك أحد حتى يتحسر على ما ذهب أدراج الرياح من قدرة وعزّة ومكانة.

فالعالم العربي يشبه تماماً سديوم توراة حيث دمرها الرب تدميراً بحمر وكبريت وملح وسموم. هذا وإن مصيبة سلوم المعاصرة لافتصر على التدمير بل سكت فيها البومة والخفافييش! تأسيساً على هذا الفهم فإن الباحثين يؤكّدون على أن "سديوم" تقوم في يقين الشاعر مقام المدينة العربية أو مقام "

١ - الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر العدد، اصحاح ٣٣، آية ٥٦-٥٥.

٢ - خليل حاوي، الدبيان، ص ١١٢-١٠٩.

لبنان ^(١)). وإذا كانت سدوم التوراة مدينة غارقة في الشهوات والموبيقات ودمّرها الله إثر ذلك، فسدوم حاوي غارقة في الحروب والدمار والفجائع وكادت أن تمحى من ذاكرة أهلها.

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربما من المسلم به، أن الشاعر قام بالتناص التوراتي في نصه الشعري للتدليل على الأضمحلال الحضاري الذي أصاب المدن العربية أو البلاد العربية. لذلك وظّف الشاعر النص التوراتي لتحقيق الموضوعية لقصيدته، فأتاح هذا النص الفرصة المناسبة للشاعر أن يعبر عن هواجسه الحضارية وقدّمه شاعراً سياسياً من الدرجة الأولى.

من جانب آخر، إن خليل حاوي قد اطلع على قصة الحياة التي ألغوت "حواء" على أساس ما وردت في الكتاب المقدس حيث قرأ :

وَكَانَتِ الْحَيَّةُ أَحْمَلَ جَمِيعَ حَيَّوَانَاتِ الْبَرِّيَّةِ الَّتِي عَمِلَهَا الرَّبُّ إِلَهُ، فَإِنَّمَا وَسَوَّسْتَ إِلَى الْمَرْأَةِ تَأْكِلُ مِنْ ثَمَرَةِ الشَّجَرَةِ الَّتِي فِي وَسْطِ الْجَنَّةِ وَالْحَالُ أَنَّ الرَّبَّ مَنْعَ أَكْلَهَا. فَرَأَتِ الْمَرْأَةُ أَنَّ الشَّجَرَةَ جَيِّدَةٌ لِلْأَكْلِ، وَأَنَّهَا بَهْجَةٌ لِلْغَيْوَنِ وَشَهِيدٌ لِلنَّظَرِ. فَأَخْدَتْ مِنْ ثَمَرَهَا وَأَكَلَتْ، وَأَخْطَطَتْ رَجُلَهَا أَيْضًا مَعَهَا فَأَكَلَهَا. فَحِينَما قَالَ الرَّبُّ لِلْمَرْأَةِ: «مَا هَذَا الَّذِي فَعَلْتِ؟» فَقَالَتِ الْمَرْأَةُ: «الْحَيَّةُ غَرَثَتِي فَأَكَلْتُ». فَقَالَ الرَّبُّ لِلْحَيَّةِ: «لَا تَكِ فَعَلْتِ هَذَا، مُلْعُونَةٌ أَنْتِ مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ وَمِنْ جَمِيعِ وُحُوشِ الْبَرِّيَّةِ. عَلَى بَطْنِكِ تَسْعَيْنَ وَتَرَابًا تَأْكُلِينَ كُلَّ أَيَّامِ حَيَاتِكِ. ^{١٥} وَأَضَعُ عَدَاوَةً يَئِنِّكِ وَبَيْنَ الْمَرْأَةِ، وَبَيْنَ تَسْلِكِكِ وَتَسْلِيْهَا. فَأَخْرَجَ الرَّبُّ آدَمَ وَحَوَّاءَ مِنْ جَنَّةِ عَدْنٍ ... ^(٢)

فلقد استفاد خليل حاوي من هذا النص الديني في شعره وقام بالتناص معه في تجربته الشعرية لتجسيده ما كان في خلده من كراهيته للمدينة المليئة بالخيانة والكذب والنفاق والقتل والدمار، لكن الشاعر وأمثاله ما فهموا حقيقتها وظنّوا أن المدينة جنة الأرض لهم :

وَأَنْدَرَنَا فِي الدَّهَالِيزِ الْلَّعِينَةِ
لِمَغَاراتِ الْمَدِينَةِ
أَعْيَنَ تَرَقَّدَ عَنْ بَابِ لَبَابِ،

١ - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٩ و خليل حاوي في سطور...، أيليا حاوي، ص ٦٣.

٢ - الكتاب المقدس، العهد القديم، إصحاح ٣، آيات ١-٢٤.

أعين نسالها : أين المغارقة؟

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة :

" جنة الأرض! هنا لا حيّةْ تغوي،

ولا ديان يرمي بالحجارة

ها هنا الورود بلا شوك

هنا العربي طهارة...!(١)

إن خليل حاوي يريد أن يقول بأسلوب رمزي إن المدينة سبب لكل المفاسد الاجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة وخلالعة تؤدي إلى انسحاق الرجلة وتفریغ الإنسان من أصالته. «فالعوده إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصلية كانت الماجس الأكبر لمعاناة حاوي. و"المدينة" بإعتبارها الرمز الأكثـر تجسيداً لمفاسد الحضارة كانت تشكل النقىض المادي الأبرز لأحلام حاوي وأماله»(٢). لذلك ليس بعجب أن نرى الشاعر مستلهماً التراث الدينى لتجسيد ما في باله. فالحية المعاصرة (الزينة المزيفة للمدينة) غرّته أن يطرد من جنة عدن (القرية أو الحضارة الأصلية) ويعيش في جنة الأرض (المدينة أو الحضارة الجديدة)، لكنه عبر عن كل هذا بالطعن وأسلوب المفارقة والرمز ومع الإستعانة بنص التوراه.

٣- الناصص الإنجيلي

تعذر الإشارة إلى أن خليل حاوي كان مسيحيًا ومتاثراً بالكتاب المقدس، حيث يعد الدين المسيحي أكبر ملهم له وبخاصة الدين الناصري في إحياء الموتى، فاستلهما منه كثيراً إما من شخصياته أو من نصوصه؛ كما أنه اطلع على نص إنجيلي يؤكّد "صليب المسيح" حيث قرأ في العهد الجديد "بعد ما أمر الحكم بصلب يسوع أخذه جنود الحكم إلى خارج المدينة^{٣٢} وَفِيمَا هُمْ خَارِجُونَ وَجَدُوا إِنْسَانًا قَبِرَوْا إِنْسِمَةً سِيمْعَانَ، فَسَخَرُوهُ لِيَحْمِلَ صَلِبَيْهِ. وَلَمَّا آتُوا إِلَيْهِ مَوْضِعَ يُقَالُ لَهُ جُلْجُثَةُ، وَهُوَ الْمُسَمَّى «مَوْضِعُ الْجُمْجُمَةِ»^{٣٣} أَعْطَوْهُ خَلَّا مَمْزُوجًا بِمَرَارَةِ لِيَشَرَبَ. وَلَمَّا دَاقَ لَمْ يُرِدْ أَنْ يَشَرَبَ.^{٣٤} وَلَمَّا صَلَبُوهُ اقْتَسَمُوا ثِيَابَهُ مُقْتَرِعِينَ عَلَيْهَا، لِكَيْ يَتَمَّ مَا قِيلَ بِالثَّيِّبِ: «اَقْتَسَمُوا

١ - خليل حاوي، الديوان، ص١٤٢ - ١٤١.

٢ - محمد العبد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٢٢٦.

يُبَاهِي بِنَهْمٍ، وَعَلَى لِيَاسِي أَلْقَوْا قُرْعَةً». ^{٣٦} ثُمَّ جَلَسُوا يَحْرُسُونَهُ هُنَاكَ. ^{٣٧} وَجَعَلُوا فَوْقَ رَأْسِهِ عِتَّةً مَكْتُوبَةً: «هَذَا هُوَ يَسُوعُ مَلِكُ الْيَهُودِ». ^{٣٨} حِينَئِذٍ صُلْبٌ مَعَهُ لِصَانٍ، وَاحِدٌ عَنِ الْيَمِينِ وَوَاحِدٌ عَنِ الْيَسَارِ. ^{٣٩} وَكَانَ الْمُجْتَازُونَ يُجَدِّفُونَ عَلَيْهِ وَهُمْ يَهُزُّونَ رُؤُوسَهُمْ ^{٤٠} قَائِلِينَ: «يَا نَاقِضَ الْهَيْكَلِ وَبَانِيهِ فِي ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ، خَلَصْتَ نَفْسَكَ إِنْ كُنْتَ ابْنَ اللَّهِ فَأَنْزَلْتَ عَنِ الصَّلَبِ!». ^{٤١} وَكَذِلِكَ رُؤَسَاءُ الْكَهْنَةِ أَيْضًا وَهُمْ يَسْتَهِزُونَ مَعَ الْكَهْنَةِ وَالشِّيوخِ قَالُوا: ^{٤٢} «خَلَصَ آخَرِينَ وَأَمَّا نَفْسُهُ فَمَا يَقْدِرُ أَنْ يُخَلِّصَهَا! إِنْ كَانَ هُوَ مَلِكُ إِسْرَائِيلَ فَلَيُنْتَوِلِ الآنَّ عَنِ الصَّلَبِ فَتُؤْمِنَ بِهِ!»^(١)

والشاعر تقعّع بشخصية المسيح وأخذ يتكلّم من وراءها في قصيدة "حبٌ و حلحلة" ، مستغلاً ملحم "الصلب" قائلًا :

وأنا في وحشة المنفي

مع الداء الذي ينشر لحمي

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفُض النوم لعلي أتفق

آه ربِّ صوْمَق يصرخ في قلبي

تعال !!

كيف لا أنفُض عن صدرِي جلاميد الشقال

كيف لا أصرع أوجاعي و موقي

رَدَنِي رَدَنِي إلى أرضي

أعدني للحياة

ول يكن ما كان، ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة.^(٢)

كما يكشف النص الشعري السابق أن شاعرنا خليل حاوي قام بالتناص مع الإنجيل وصور نفسه مسيحيًا يتحمل محنة الصلب ويستعبد آلامها في سبيل بعث جيل عربي جديد. واللافت للنظر أن

١ - الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، إصحاح ٢٧، آيات ٤٤-٣٢.

٢ - خليل حاوي، الدبوران، ص ١٣٣-١٣١.

الشاعر كما اعتبر نفسه مسيحاً واعتبر الآلام التي يتحملها صليباً بغيره، اعتبر كل صاحب فكرة نبيلة يتعدب من أحلاها مسيحاً، واعتبر محاربة فكرته صليباً^(١).

إذاً ليس مسيح هذه القصيدة سوى خليل حاوي الذي تقنع بشخصيته وتوحد به واستدعاء بصيغة "المتكلم"، وبالآخرى نهج الشاعر في هذه القصيدة نهج المونولوج الدرامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت القناع "المسيح" ولذلك يتسلل الشاعر بضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يتبع له أن يتعرف التجربة من الداخل، وهذا يدفع القارئ أن يخيل أن المتكلم هو المسيح، والحال أن المتكلم هو شاعرنا خليل حاوي. ولعلنا لانجذب الصواب حين نذهب إلى القول بأن تناص الشاعر من نوع "الامتصاص" ، إذ أنه أقر بأهمية النص السابق وقداسته فتعامل وأياته تعاملًا حر كيًا تحويلياً لا ينفي الأصل بل أسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، وهذا ما يسمى "الامتصاص" في النقد الأدبي الحديث^(٢). وبذلك استمر النص الإنجيلي الغائب وأنحدر بعداً جديداً في تجربة الشاعر وحضر هنا لتحدي القضايا السياسية والإجتماعية الراهنة في العالم العربي.

كان لشاعرنا خليل حاوي علم بالنسبة إلى ما ورد في العهد الجديد عن المحوس، حيث قرأ :

وَلَمَّا وُلِدَ يَسُوعُ فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ، فِي أَيَّامِ هِيرُوذُسَ الْمَلِكِ، إِذَا مَحْوَسٌ مِنَ الْمَشْرِقِ قَدْ جَاءُوا إِلَى أُورْشَلِيمَ قَائِلِينَ: «أَيْنَ هُوَ الْمَوْلُودُ مَلِكُ الْيَهُودِ؟ فَإِنَّا رَأَيْنَا نَجْمَةً فِي الْمَشْرِقِ وَأَتَيْنَا لِتَسْجُدَ لَهُ». ۳ فَلَمَّا سَمِعْ هِيرُوذُسَ الْمَلِكُ اضطَرَبَ وَجْهُ أُورْشَلِيمَ مَعَهُ. فَجَمَعَ كُلُّ رُؤْسَاءِ الْكَهْنَةِ وَكَتَبَةِ الشَّعْبِ، وَسَأَلُوكُمْ: «أَيْنَ يُولَدُ الْمَسِيحُ؟» فَقَالُوكُمْ لَهُ: «فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ. لَأَنَّهُ هَكُذا مَكْتُوبٌ بِالْيَسِيِّ: ۱ وَأَتَتِ يَا بَيْتِ لَحْمٍ، أَرْضَ يَهُودَا لَسْتِ الصُّغُرَى يَيْنِ رُؤْسَاءِ يَهُودَا، لَأَنَّ مِنْكِ يَخْرُجُ مُدَبِّرٌ يَوْمَيِ شَعْبَنِ إِسْرَائِيلَ». ۷ حِينَئِذٍ دَعَا هِيرُوذُسَ الْمَحْوَسَ سِرِّاً، وَتَحَقَّقَ مِنْهُمْ زَمَانَ النَّجْمِ الَّذِي ظَهَرَ. ثُمَّ أَرْسَلَهُمْ إِلَى بَيْتِ لَحْمٍ، وَقَالَ: «اذْهَبُوكُمْ وَافْحَصُوكُمْ بِالْتَّدْقِيقِ عَنِ الصَّيِّ. وَمَنِي وَجَدْتُمُوهُ فَأَخْبِرُوكُمْ، لِكَيْ آتَيَ أَنَا أَيْضًا وَأَسْجُدَ لَهُ». ۹ فَلَمَّا سَمِعُوكُمْ مِنَ الْمَلِكِ ذَهَبُوكُمْ. وَإِذَا النَّجْمُ الَّذِي رَأَوْهُ فِي الْمَشْرِقِ يَتَقدَّمُهُمْ حَتَّى جَاءَ وَوَقَفَ فَوقَ، حَيْثُ كَانَ الصَّيِّ. ۱۰ فَلَمَّا رَأَوْا النَّجْمَ

١ - على عشرني زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٨٣

فَرَحُوا فَرَحًا عَظِيمًا جدًا. ١١ وَأَتَوْا إِلَى الْبَيْتِ، وَرَأَوْا الصَّبَّيَّ مَعَ مَرِيمَ أُمَّهٖ. فَخَرُّوا وَسَجَدُوا لَهُ. ثُمَّ فَتَحُوا كُنُوزَهُمْ وَقَدَّمُوا لَهُ هَدَائِيَا: ذَهَبًا وَلِبَانًا وَمُرْمًا. ١٢ ثُمَّ إِذْ أُوحِيَ إِلَيْهِمْ فِي حُلْمٍ أَنْ لَا يَرْجِعُوا إِلَى هِيرُودُسَ، اتَّصَرَّفُوا فِي طَرِيقٍ أُخْرَى إِلَى كُورَتَهُمْ."^(١)

فالشاعر حاول أن يستفيد من هذا النص في قصيده "المhos في أروبا" ويتناصّ به حيث قال :

يا مhos الشرق هل طوفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أي إله

يتجلّى من جديد في المغارة؟

ساقوا النجم الم GAMER

عبر باريس .. بلونا صومعات الفكر،

عننا الفكر في عيد المساخر،

وبروما غطّت النجم، محنته

شهوة الكهان في جهن المساخر،

ثم ضيّعناه في لندن، ضعنا

في ضباب الفحم، في لغر التجاره!

ليلة الميلاد، لا نجم

ولا إيمان أطفال بطفل و مغاره.

ليلة الميلاد .. نصف الليل .. ضيق ..

(٢) شارع بفرغ .. ضحكات حرية

كما تكشف الفقرة الشعرية السابقة أن خليل جعل المhos لكل شاعر وباحث عن الحقيقة وهو يحيطنّ أن ضالّته في الحضارة الغربية الجديدة، لذلك يرافق الشاعر الباحثين في طلب النجم الذي يهدي إلى مسيح اليقين في الشرق، لكنهم ما أفلحوها، ولم يعشروا عليه في الفكر الباريسي، ولا في فاتيكان روما إذ غطّت النجم شهوة الكهان في عيد المساخر، ولا في لندن حيث أضاعوا النجم في

١ - الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، اصحاح ٢، آيات ١٢ - ١.

٢ - خليل حاوي، الديوان، ص ١٤١ - ١٣٩.

ضباب الفحم والمضاربات التجارية، وأخيراً ما وجدوا نجم الهدایة في أروبا ...^(١) إنهم لا يجدون في هذه الأمكانه سوى البغي والرذيلة وتجارة الأجساد وعبادة المال وأجساد تتلوّى وتتعرّى في ليلة ميلاد السيد المسيح!

لعل السبب الرئيس لهذا التناص والاستلهام من التجربة الإنجيلية هو تجسيد هذه الحقيقة بأنَّ الإنسان المعاصر يعي الفراغ الروحي وفقدان العلاقات الإنسانية في الحضارة الأوروبية الحديثة، ويكمِّن الحلَّ عنده في العودة إلى روحانية الماضي. فالذى يبدو أن حاوي قام بالتناص العكسي في مثل هذه الفقرة الشعرية، إذ أن النص الشعري يحاور النص الإنجيلي؛ لأن مجوس الإنجيل بحثوا عن ضالتهم وأعثروا عليها نهاية الأمر، لكنَّ مجوس الشاعر بحثوا عنها ورجعوا بمحققٍ حنين! وفي تفسير آخر يمكن القول بأنَّ حاوي كان متأثراً في هذه القصيدة بـ "إليوت" ، خاصة قصيده الشهيرة "الأرض الخراب" التي جعلها إليوت رمزاً للحضارة الأوروبية الحديثة وبحث فيها عن ربيه، فما وجده، بل وجد حشوداً من البشر تدور في حلقة فارغة^(٢). بأي شكل كان، فإنَّ مجوس الشاعر على النقيض من مجوس الإنجيل ضلَّ سعيهم وما وجدوا مبتغاهما وضاللهم وهي الهدایة واليقين والعزَّة. وهكذا يصبح من المقبول، بل ربما من المسلم به أن الشاعر أحدث انتزاعاً في النص المتناص وقام بالحوار أو القلب أو العكس في النص الدينى، فهذا أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب "إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه ..."^(٣)

ومن أهم الشخصيات الإنجيلية هي "لعاذر"^(٤) الذي بعثه المسيح بعد موته. فأصبح رمزاً للبعث والحياة لدى الشعراء المعاصرين. كما وظفه الشاعر خليل حاوي في قصيده "لعاذر عام ١٩٦٢" ،

١ - محمد العبد حمود، الحدايد في الشعر العربي المعاصر بيالها و مظاهرها، ص ١٣٤-١٣٣ .

٢ - أسعد رزوق الأسطورة في الشعر المعاصر، ص ١٧-٩ .

٣ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٢٥٣ .

٤ - "لعازر" الذي مرض ثم مات. فحزن أختاه (مرتيم و مرثا) حتى ذهب المسيح (ع) إلى بيت لعازر و حملهما و كل من جاء إلى التعزية ... فطار بهم إلى قبر لعازر و رفع الحجر على القبر ثم أمر لعازر بأنْ يقوم، و خرج لعازر يلأه و رجلاه مربوطات بأقمطة، فقام من القبر.(إنجيل يوحنا، اصحاح ١١).

وهي «أكثُر قصائد حاوي تعبيراً عن ذاته الحقيقة القلقة المعدبة. حيث ييلو متشبهاً بالموت رغبة في الموت نفسه وهو الذي انتحر أخيراً»^(١)، يقول الشاعر في هذه القصيدة التي قام بإعادة جو القصة المسيحية فيها :

عمق الحفرة يا حفار،
عمقه لقاع لا قرار
لف جسمي، لفه، حنطه، واطمراه
بكليس مالح، صخر من الكبريت
فحى حجري
صلوات الحبّ و الفصح الغني
في دموع الناصري
أترى تبعث ميناً
حجرته شهرة الموت
ترى هل تستطيع
أن تزيح الصخر عني
و الظلام اليابس المركوم
(٢)
في القربيع

وما يلفت النظر في هذه الفقرة الشعرية هو أن حاوي أقام تناصاً مع هذا النص الإنجيلي : « ... ٣٤ وَقَالَ: «أَيْنَ وَضَعْقَمَوْ؟» قَالُوا لَهُ: «يَا سَيِّدُ، تَعَالَ وَانْظُرْ». ٣٥ بَكَى يَسُوعُ. ٣٦ فَقَالَ إِلَيْهِوْذُ: «اَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ يُجْهَهُ!». ٣٧ وَقَالَ بَعْضُ مِنْهُمْ: «أَكُمْ يَقْدِرُ هَذَا الَّذِي فَسَحَ عَيْنِي الْأَعْمَى أَنْ يَجْعَلَ هَذَا أَيْضًا لَا يَمُوتُ؟». ٣٨ فَأَنْزَعَ يَسُوعَ أَيْضًا فِي نَفْسِهِ وَجَاءَ إِلَى الْقُبْرِ، وَكَانَ مَفَارَةً وَقَدْ وَضَعَ عَلَيْهِ حَجَرٌ. ٣٩ قَالَ يَسُوعُ: «اَرْفَعُو الْحَجَرَ!». قَالَتْ لَهُ مَرْثَا، أَخْتُ الْمَيِّتِ: «يَا سَيِّدُ، قَدْ أَتَنَ لَكَ أَرْبَعَةَ أَيَّامٍ». ٤٠ قَالَ لَهَا يَسُوعُ: «أَكُمْ أَقُلُّ لَكِ: إِنْ آمَنْتِ تَرَيْنَ مَجْدَ اللَّهِ؟». ٤١ فَرَفَعُوا الْحَجَرَ حَيْثُ كَانَ الْمَيِّتُ مَوْضِعًا، وَرَفَعَ يَسُوعُ عَيْنِيهِ إِلَى فَوْقٍ، وَقَالَ: «أَيْهَا الْأَبُ، أَشْكُرُكَ لِأَنَّكَ سَمِعْتَ لِي، ٤٢ وَأَنَا عَلِمْتُ أَنَّكَ فِي كُلِّ حِينٍ تَسْمَعُ لِي. وَلَكِنْ لِأَجْلِ هَذَا الْجَمْعِ الْوَاقِفِ قُلْتُ، لِيُؤْمِنُوا

١- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيافها و مظاهرها، ص. ٣٠.

٢- خليل حاوي، الديوان، ص ٣٤٢-٣٣٩.

أَنْكَ أَرْسَلْتِي». ^{٤٣} وَلَمَّا قَالَ هَذَا صَرَخَ بِصَوْتٍ عَظِيمٍ: «لَعَازْرُ، هَلْمَ خَارِجًا!» ^{٤٤} فَخَرَجَ الْمَيْتُ وَيَدَاهُ وَرِجْلَاهُ مَرْبُوطَاتٌ بِأَقْمَطَةٍ، وَوَجْهُهُ مَلْفُوفٌ بِمِنْبِيلٍ. فَقَالَ لَهُمْ يَسُوعُ: «خُلُوَّهُ وَدَعْوَهُ يَذْهَبُ». ^{٤٥} فَكَثِيرُونَ مِنَ الْيَهُودِ الَّذِينَ جَاءُوا إِلَى مَرْيَمَ، وَنَظَرُوا مَا فَعَلَ يَسُوعُ، آمَنُوا بِهِ...». ^(١) غير أن حاوي استدعاي قصة إحياء لعاذر على يد المسيح (ع) فوظفها توظيفاً عكسيّاً، إذ كان لعاذر في الإنجيل راغباً بالحياة و البعث لكنه في شعر حاوي يهرب من الحياة و البعث و يحب الموت والإبقاء في القبر. فحينما يبعثه المسيح، يعود إلى الحياة ميتاً. فهذا الموقف يعطي القصيدة الرمزية أبعادها التي تتمحور حول هذه الفكرة، إن لعاذر يريد الفرار من هذا المجتمع الذي وصفته كلمات الإنجيل : «الويل لكم أيها الكتبة و الفريسيون المرازوون، فإنكم تشبهون القبور المخصصة، التي ترى للناس من خارجها حسنة وهي من داخلها مملوءة عظام و كل نجاسة ». ^(٢) ولعل الشاعر يرمي بلعاذر إلى «الإنسان العربي في هذا العصر الذي يرى أنه متشتت بالموت الذي حمده خلال عصور الانحطاط ورافض للتحول والتتجدد، لأنه بعد ما يزيد عن نصف قرن من الزمن لم يستطع تحقيق النهضة ». ^(٣) أو يرمي ببعث لعاذر ميتاً إلى «البعث العربي المجهض الذي فجع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربي جديد، حتى إذا ما تحقق ذلك البعث إذا به بعث كاذب ». ^(٤).

ويمكن القول إن الشاعر يوظف لعاذر في هذه القصيدة الطويلة وابحاته إلى الرموز استطاع أن يعبر عن المأساة الأليمة وهي هزيمة الأمة العربية أمام الأعداء لا سيما الصهاينة و تلك تعود إلى انفصalam و عدم وحدتهم وأيضاً المأساة الأخرى وهي فقدان الأمل بالانبعاث و تحديد الحضارة عند الأمة العربية. فالشاعر استطاع أن يبدع في توظيف التناص مع لعاذر و كيفية تعبيره الذي يوافق

١- إنجيل، بورحنا، اصحاح ١١، آية ٤٥-٣٤.

٢- نسيب نشاوي، ص ٤٩٣.

٣- ربنا عرض، أعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي، ص ٦٧.

٤- على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٩٤.

القصيدة كلها مضموناً وشكلاً بعد أن حوره وسقط عليها الوضع المعاصر، غير أنه انزاح به عن الصورة المألوفة وفاجأ المتلقين بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية أتى بأسلوب جديد.

٤- النناص القرآني

قد لفت القرآن انتباه حليل حاوي على نطاق أوسع وأصبح المحور الذي ترکّز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه، فقد يتارجح موقفه تجاه هذا المصدر الديني الإسلامي بين التوافق والتحالف في آنٍ. وإنه يحاول أن يستلهمه لتجسيده ما يهمه من القضايا السياسية والاجتماعية، خاصة أن المزينة العربية سنة ١٩٦٧ كان لها أثر بالغ في نفس الشاعر وشعره، ودفعته إلى أن يستلهم النصوص القرآنية في قصائده مراراً وتكراراً. فقصيدة "الأم الحزينة" من جملة هذه القصائد، فإنما جاءت كصورة لرعب الشاعر من النكسة.

والنظر في القصيدة المذكورة يكشف عن محاولة الشاعر لاستلهام التراث القرآني تجسيداً لهذه التجربة القومية حيث نقرأ :

ما ليت القدس، بيت الله،
معراج الجنوم
ما له لم يحمله سيف ملائكةٌ
يعطي الريح وأبراج التخوم
يضرب الكفار، أبناء الأفاغعي
من سدوله
ما همة البيت، و العار يغتني
و الضحايا تستباح
لم تر الجنة في ظل المماح
ويظل العار حيّاً في جفون الميت
حيّاً
(١) تمبلد الميت رؤاه و تذله.

إن الذي يهمّنا من المقطوعة السابقة هو أن الشاعر قام بالموازنة بين عرب الأمس وعرب الحاضر؛ فقد كان العربي في بدء الدعوة الإسلامية صاحب عزة وكرامة، وكان الله العظيم يساعدُه في كل الحالات، فمعركة بدر خير مثال على مساعدة الرب للمسلمين، لهذا جاء في الذكر الحكيم: ﴿وَلَقَدْ نَصَرْتُكُمْ اللَّهُ أَبْدِرُ وَأَنْتُمْ أَذْلَهُ فَاتَّقُوا اللَّهَ لِعَلَّكُمْ تَشَكَّرُونَ إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَنَّ يُكَفِّيكُمْ رُبُّكُمْ بِشَلَاثَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُتَرَلِّينَ بَلْ إِنْ تَصْبِرُو وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِّنْ فُورِهِمْ هَذَا يُمَدِّدُكُمْ رُبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾^(١)

هذا وإن القدس كان في بدء الدعوة الإسلامية مسرى محمد النبي (ص) حيث أسرى به الله تعالى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى؛ لذلك تقرأ في القرآن : ﴿سَبَّحَانَ الَّذِي أَسْرَى بَعْدَهُ لَيَلَّا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكَنَا حَوْلَهُ لَتَرِيهِ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾^(٢) أمّا اليوم فلقد عكس كلّ شيء؛ فإذا كان الله يساعد المؤمنين على الأعداء في الحروب كمعركة بدر، فإنّهم الآن متrocون في حرب العدو الصهيوني الغاصب، فاغتصبت أراضيهم. فإن كان البيت المقدس مسرى النبي ومفخرة المسلمين، لكنه وقع الآن فريسة أبناء الأفاعي من سلوم الذين هم متعطشون لسفك دماء المسلمين! ثم لا يمكن غضّ النظر عن ضعف المسلمين في الوقت الراهن؛ فإذا كان النبي (ص) يأمرهم بالجهاد قائلاً : «الجنة تحت ظلال السيف» فالإنسان العربي لا يهمّه الآن ما أمره النبي (ص) من الجهاد أمام العدو، لذلك حلّت وصمة العار بجيشه ولطخ جبين تاريخه السابق، ودنس عرضه القديم.

وإذا كانت الظروف هكذا، فليس بعجب ألا يقف الأمر عند ذلك، وتتعدّى إلى ما يعترف به الشاعر :

الجباه انطفأوا وانطفأوا السيف
وأصوات البروج،
ليس في الأفق سوى دخنة فحم
من محبوط خليج،

١- القرآن الكريم، آل عمران، آية ١٢٥-١٢٣.

٢- المصادر الساقية، إسراء، آية ١.

ليس في الأفق
سوى ضفة نهر، و بيوت لا تبين
صدقَت في خضم الملفق المفاجع
بأيدي العائدِين،
ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القدس،
والعار المغتى خلف آثار النعال.
و ضمير الله صحراءً
و صمتٌ يترامي عبرَ صحراء الرمال. (١)

والمقارنة بين النص القرآني والنص الشعري تشفّ عن التناص العكسي الذي قام به الشاعر في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر. حيث تمثل المقطوعة السابقة احرافاً بالنص القرآني ليحدث بذلك مفاجأة القارئ ويسترعى انتباهه تجاه الإضمحلال الحضاري ويفهمه بأنّ الإنسان العربي استكان في الهوان ويشعر بالمهانة. من ناحية أخرى قصد الشاعر بالتناص العكسي في سياقة نصه الشعري تعزيز رؤيته المعاصرة في الموضوع الذي يطرحه وإثراء نصه فنياً وفكرياً، وتعزيز موقفه من الاعتقادات التي يطربها.

وإجمالاً فإنّ هذه المقطوعة الشعرية تحمل درجة كبيرة من الانزياح، ويرجع سببه في صياغة العبارة إلى اهتمام الشاعر في المقام الأول بالتركيز على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتأزمة للأوطان العربية.

مضافاً إلى ذلك أن خليل حاوي قصيدة سماها "الكهف" مستلهماً مفهوم سورة الكهف من القرآن الكريم، إذ جاءت هذه السورة كأعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام، حيث نقرأ في بعض آياتها : ﴿إذ أوى الفتية إلى الكهف فقلوا ربنا عاتنا من لدنك رحمة و هيئ لنا من أمرنا رشدًا، فضربنا على آذانهم في الكهف سنتين عدداً، ثم بعثناهم لعلم أيُّ الخزيدين أحصى لما

لبثوا أمداً^(١) ﴿وَإِذْ أَعْتَزَلُهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهُ فَأَؤْمِنُ إِلَى الْكَهْفِ يُنْشَرُ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ
وَيَهْيَ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفُقًا﴾^(٢)

والشاعر «عاني القضية الحضارية معاناة حميّة وعميقّة، فغدت هاجساً ذاتياً ووعياً يومياً حاداً». وتحوّل في ضميره الترقّي القومي إلى انبعاث سبات الأمة العربيّة بعد قرون الشباب والانحطاط حلاماً شخصياً، ضمّ العام والخاص في تجربة شعرية تجلّت رموزاً ونماذج أصلية وبنية أسطورية^(٣) لذلك لقب بـ «شاعر الانبعاث الأوّل».

غير أن ما رأه شاعر الانبعاث في المجتمع العربي – وكأنّه نصّة – كان وهماً، وكان الشحّم ورماً، وكان الانبعاث المزعوم مشوّهاً، وكان موتاً متتكراً بالبسّة الحياة^(٤) خاصة أنّ مأساة الحرب اللبنانيّة وكارثة الغزو الإسرائيلي للبلاد العربيّة تقوض ما تبقى في ضمير الشاعر من إيمان قومي وانبعاثي. الواقع السياسي والاجتماعي المؤسف والانبعاث المشوه، هو الدافع الرئيس إلى التناص العكسي والانزياح في الانبعاث القرآني الوارد في سورة "الكهف" حيث نرى الشاعر قائلاً :

وعرفت كيف قطّ أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور
وغدوت كهفاً في كهوف الشطّ
يدمغ جهتي
ليل تحجر في الصخور
وتركت خيل البحر تعلك
حلم أحشائي

١ - القرآن، الكهف، آية ١٢٤ - ٩.

٢ - المصادر السابق، ص ١٦ .

٣ - الديوان، مقدمة الديوان، ريتا عوض، ص ٧.

٤ - عطا محمد أبو جين، شعراء الجيل الغاصب، ص ٢٨٢ .

نَفَّيْهِ بِصَحْرَاءِ الْمَدِي

اللعنة الحمراءُ في شفتي
وفي شفتي التوجع والصلوة،
العار يفضح كهفي المطويَّ
في منفي الكهوفِ
وهل أصبح بمن يرجي المعجزات
الساحرُ الجبارُ كان هنا ومات؟
من جنة الجبارِ
كيف تبخرت خرقَ،
وكيف تكونت شبّاً غريبَ
بعضِي و تنفسه الدروبُ إلى الدروبِ.
ماذا سوى كهفِ بجوعِ، فم بيوْزُ
وينِ محوفةٌ تخطُّ و تمسُّخُ
الخطُّ المحوفُ في فتوْر؟
هذى العقارب لا تدور،
ربّاهُ كيف قطُّ أرجلها الدقائقُ
كيف تحمدُ، تستحيل إلى عصور! (١)

إن المقارنة بين المفهوم القرآني والمفهوم الشعري للكهف تدعونا إلى الاعتقاد بأن الكهف القرآني مكان أمن وراحة ويعتبر نعمة لسكنائه، لكن الكهف الشعري صحراء وزمآن متجمّد، حيث تنهزم الحياة فيه ويقف الزمن وعقارب ساعته لاتدور أبداً.

تأسِيساً على هذا الفهم فإن كهف خليل حاوي على النقيض من كهف القرآن الكريم نسمة عنيفة على الزمن المحمد، الدائر في فراغ، بالنسبة لبني قومه، تستحيل الدقائق إلى عصور و يتحجر الليل في الصخور، والإنسان القابع في كهفه على العكس من الإنسان المقيم في كهف القرآن، مسلولاً

مجنيته، تتحرر الريح يده وتصفر في عروقه.^(١) ولا يفوتنا أن نقول إن الشاعر أقام التناص القرآني الآخر في نفس القصيدة حيث قال :

ما يشتهي قلبي تجسده يدي
في الطين يخفق ما تغييه الظنوں
حور، يواقيت، عمارات
بضربة ساحر : « كوني تكون »^(٢)

فالنص الشعري هذا يطالعنا بأن حاوي قام بالتناول مع آية : ﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا
قُضِيَ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴾^(٣) فالشاعر من خلال تناصه القرآني يبلو صاحب الرؤيا
والحلم، حيث يأمل أن يصل إلى عيشٍ وديع بعيداً عن عيش شطفي.

إن خليل حاوي قد قام بالتحوير أو التناص العكسي في قصيدة "صلادة" مع القرآن الكريم وفيما يتعلق بالشيطان الرجيم، حيث خرج على المألوف القرآني بالنسبة إلى هذه الشخصية ووجد فيها جانبًا إيجابيًّا، بينما القرآن يشير إلى موقف العصيان من جانب هذا العاصي لأمر الله، فأصبح مطروداً ملعوناً. فقد أشار الله تعالى في كتابه الكريم إلى هذه المسألة مراراً و تكراراً، كقوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ
ثُمَّ صَوَرْنَاكُمْ ثُمَّ قَلَنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجَدُوا لِلْأَدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِّنَ السَّاجِدِينَ. قَالَ مَا مُنْعِكَ
إِلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمْرَتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ. قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ
لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِلَكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ ﴾^(٤) و﴿ فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْعَوْنَ. إِلَّا إِبْلِيسَ
أَبِي أَنْ يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ. قَالَ يَا إِبْلِيسَ مَا لَكَ إِلَّا تَكُونُ مَعَ السَّاجِدِينَ. قَالَ لَمْ أَكُنْ لَّأَسْجُدَ

١ - عبد الحميد الحرر، خليل حاوي شاعر الحلة و الرومانسية، ص ٩٠ . و جميل جبر، خليل حاوي، ص ٦٦ .

٢ - خليل حاوي، الديوان، ص ٣٠٨ - ٣٠٩ .

٣ - القرآن الكريم، البقرة، ١١٧ .

٤ - المصادر السابقة، الأعراف، ١١ - ١٣ .

لبشرٍ خلقته من صلصالٍ من هِيَ مُسْتَوْنٍ. قال فاخْرُجْ منها فَإِنَّكَ رَجِيمٌ. وإنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ
الْدِينِ^(١)

أمّا الصورة الشعرية للشيطان فقد جاءت عكس الصورة القرآنية له، إذ أن الشاعر لسبب أو آخر يوجه إليه صلاته ويطلب إليه أن يساعدته مصوّراً إِيَّاه قادرًا على كلّ شيءٍ معطياً ما يحتاجه الشاعر، لذلك يكسر أفق التوقع للمتلقي بهذا التوظيف حيث نقرأ :

أعطي إبليس قلباً

يشتهي موت الصحابِ

أعطي إبليس قلباً يشتهي الموت التهابِ

وكفى ما خلقتْ

من جثث الأموات أنياب الكلابِ.

أعطي إبليس قلباً لا يهابِ

جيلاً يغمره هول المهاوي

وجنون الجن محظى كهوفه

عليّي ألقى خلاصاً

من قطع يتفاني حول جيفة

غله يعلك أكباد الضحايا

ينفثي لطخاً صفرأً وزرقاً في بقايا

من جسوم شوّهت قبل الوفاة

وتعالت نخوة الفرسان

عن غل الحفافيش الطغاة^(٢)

القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأني عنده تتيح لنا أن خليل حاوي حطم النموذج الديني وعارض الموروث القرآني، عند التوسل إلى الشيطان الملعون بدلاً من التوسل إلى الله القادر المعطى! لذلك يمكن القول بأنّ صورة الشيطان هنا انزياحية وتحمل درجة كبيرة من التحوير.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما السبب الذي دعا الشاعر إلى أن يقوم بهذا التحوير؟ الحق أن الغرض الذي يرمي إليه الشاعر هو تقديم صورة سوداوية للعالم، فالشاعر يرى العالم تحول بأسره جحيناً، لذلك يوجه صلاته إلى إيليس، أمّا الله في رأيه فغاب تماماً. والطريف أنّ الشاعر «لا يصل إلى إيليس طالباً الخلاص ولا يأمل في الإرتقاء إلى المطهر، لكنه يطلب منه أن يرفعه إلى مرتبته، وأن يجعله مثاه، ليطبق البقاء في ذلك الجحيم ويأنس بالحياة فيه».^(٢)

وأياً كان الأمر، فإنّ خليل حاوي شاعر وطني يحاول أن يكسب شعره أبعاداً وطنية وقوميةً، لذلك يغضب في الكثير الأكثـر لتهاون الحكام العرب تجاه الاحتلال والدمار الذي يسيطر على العالم العربي بأسره. وعلى ضوء هذا التفسير يمكن القول بأنّ صلاته الموجهة إلى إيليس من نوع "مفارة السخرية"، ونقصد بها أن يأتي موقف «يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للموجهة التي يحدـر بالإنسان أن يقوم بها»^(٣) ولعلّ هذه المفارقة مقصورة على السخرية من المتناقلين من أبناء الأمة والحكـام لعدم اكتراثـهم بالقتل والدمار في الوطن العربي، وعدم قيامـهم للأخذ بالثارـ من العدو الغاصـب، والكلمات الموظـفة في هذه المقطـوعـة كموت الصحـابـ، جـثـ الأمـواتـ، أنيـابـ الكلـابـ، جـنـونـ الجـنـ، أـكـبـادـ الصـحـاـيـاـ، الحـفـافـيـشـ الطـغـاـةـ و ... خـيـرـ دـلـيـلـ عـلـىـ صـحـةـ هـذـاـ المـسـتـبـطـ، وـيـجـبـ عـلـىـ الـقـارـئـ أـنـ يـتـحـذـدـ هـذـهـ الـمـسـأـلـةـ بـعـيـنـ الـاعـتـبـارـ.

١ - خليل حاوي، الديوان، ص ٥٣١-٥٢٩.

٢ - الديوان، المقدمة، ربنا عرض، ص ٣٢-٣١.

٣ - سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٨.

٥ - الخاتمة

يستفاد مما تقدم أنّ التراث الديني بأشكاله المختلفة أساس خفيٌّ لقصائد خليل حاوي وجزء لا يتجزأ منها، حيث يستلهمه الشاعر ويستند إليه محاولاً محور الثنائية بين النص القديم والجديد، وبين العصر الماضي والحاضر. والنصوص الدينية تمثل دوراً هاماً في دواوين حاوي الشعرية على أساس كونها مكونة دلالية بأنماطها المختلفة، وانطلق الشاعر نحوها لتحقيق الموضوعية. والقراءة الفاحصة لشعره والوقف المتأتي عنده تتيح لنا أن ندرك أنّ الشاعر أقام مع التراث الديني علاقة جدلية تعتمد على التوافق والتحالف في آن. غير أن تناصه لم يكن مقتضاً على التكرار والامتصاص بل إله ركيزاً خاصاً على التحوير، حيث جاء أكثر تناصاته الدينية عكسياً، وهذا يدفع المتلقى إلى التفكير والتعقيم في نصوصه الشعرية، خاصةً إن الشاعر في تعامله الشعري مع التراث الديني ارتفع بهذا التراث من مدلوله المعروف إلى مستوى الرمز، وحاول من خلال رؤيته الشعرية أن يشحنه بدلولات شعرية خاصةً وجديدة.

ومن خلال النماذج المدروسة يمكن القول إنّ أكثر تناصات الشاعر له حذورٌ في القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، والشاعر يتحدثي به هذه القضايا، لذلك فإنّ تناصه الديني يقدمه شاعراً سياسياً كبيراً من الدرجة الأولى، وهذا يفسّر لنا التزامه الشديد أمام قضايا الشعب العربي أولاً، وأكترائه الشديد للابناء الحضاري ثانياً.

المصادر والمراجع

- ١- القرآن الكريم
- ٢- الكتاب المقدس بعهدته القديم والجديد .
- ٣- الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحترى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.
- ٤- أبو جين، عطاء محمد، شعراء الحبلى العاصب، دار المسيرة، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- ٥- بنبيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوبنية، دار النور للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٥.
- ٦- البيطار، يعقوب وميما، فاخر والعبدو، زكوان، «الموت والابعاث في قصيدة "بعد الحبلى" للشاعر حليل حاوي»، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩، عدد ١، سوريا، ٢٠٠٧.
- ٧- حبر، حمبل، شعراء لبنان حليل حاوي، الطبعة الأولى، دار المشرق بيروت، ١٩٩١.
- ٨- حاوي، حليل، ديوانه (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار العودة، بيروت، ١٩٩٣.
- ٩- الحرّ، عبد الحميد، الأعلام من الأدباء والشعراء حليل حاوي شاعر الحلة والرومنسية، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- ١٠- حمود، محمد العبد، الحلة في الشعر العربي المعاصر بيافا ومتناهياً ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- ١١- حليل حجا، ميشال، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.
- ١٢- رزوق، أسعد، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.
- ١٣- الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية،الأردن، المركز القومي للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٩.
- ١٤- عزام، محمد، النص الغائب (تحليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١.
- ١٥- العسكري، أبو هلال المحسن بن سهل ، الصناعتين ، تحقيق محمد البجاوي و محمد أبوالفضل إبراهيم ، بيروت، المكتبة العصرية ، ١٩٨٦.
- ١٦- عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- ١٧- عوض، رينا، أعلام الشعر العربي الحديث حليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.
- ١٨- الغذامي ، عبدالله ، ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد و النظرية ، النادي الأدبي ، جلة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ .

- ١٩ - الفيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقله ، ج ٢ ، تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٣ م.
- ٢٠ - نشاوى، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٠ م.

شروط عمل اسم الفاعل في العربية،

دراسة تطبيقية على الربع الأول من القرآن الكريم

الدكتور مالك يحيى*

الملخص

هذه دراسة تطبيقية تتناول دراسة اسم الفاعل في العربية من خلال الربع الأول من القرآن الكريم وقد أبرزت الأسس التي انطلق منها العلماء، وبنوا عليها أحکامهم، كاشتراط المماراة اللغوية والمعنوية مجرّى الفعل المضارع أو كلتيمما معاً، وبينت تباين آرائهم في ذلك، والصور التي يكون فيها عملاً والتي لا يكون.

وتوصلت إلى أن اسم الفاعل في اللغة العربية يتبع إلى الإضافة في المستوى النحواني ليتحقق نشاطاً اسمياً في بنائه يطابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بصرف النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه، وهو ما يفسر عليه مجده مضافاً.

ومن الملحوظ أنه لا تشابه بينهما لفظاً ولا معنى فهما مختلفان وضعاً، وكل ما بينهما من تشابه قائماً على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل، وهو ما يعني أن المماراة اللغوية والمعنوية لا جدوى منها، ولا مسوغ — إذن — لحمل اسم الفاعل على الفعل المضارع.
كلمات مفتاحية: اسم الفاعل، القرآن الكريم، اللغة العربية.

المقدمة:

إن مسألة عمل اسم الفاعل من المسائل المختلفة فيها بين النحاة، وقد وضعوا أساساً ينطلقون منه وبينون عليه بقية الأحكام الفرعية، وهذا الأساس هو المماراة اللغوية والمعنوية، يعني حمل اسم الفاعل على الفعل المضارع في اللفظ، وفي المعنى، غير أن هناك من النحاة من رکز على المماراة اللغوية، ومنهم من رکز على المماراة المعنوية مما أدى إلى ظهور خلاف في الفروع.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تاریخ الفیصل: ٢٠/٥/١٣٨٩ هـ. ش تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٢٠ هـ. ش

ويعد سيبويه على رأس من أجروا اسم الفاعل مجرى الفعل المضارع لفظاً ومعنى، وأنزلوه متركته يقول: "هذا باب من اسم الفاعل الذي جرى مجرى الفعل المضارع في المفعول في المعنى، فإذا أردت فيه من المعنى ما أردت في يَقْعُلُ كان نكراً ممنوناً، وذلك قوله: هذا ضاربٌ زيداً جداً، فمعنى وعمله مثل: هذا يضربٌ زيداً جداً. فإذا حدثت عن فعلٍ في حين وقوعه غير منقطعٍ كان كذلك، وتقول: هذا ضاربٌ عبد الله الساعة، فمعنى وعمله مثل: هذا يضرب زيداً الساعة" ^١.

يقصد بالمعنى في هذا النص زمن المضارعة، الذي هو الحال أو الاستقبال، ويقصد بالعمل نصب المفعول به، كما يفهم من النص أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل المضارع إذا كان نكرة ومنوناً، فإذا عمل اكتسب الزمن الصرفي لصيغة المضارع، وهو إما الحال وإما الاستقبال، وشرط التكثير يقرب اسم الفاعل من الفعلية، ويبعده عن الاسمية، أي يجعله فعلًا، أما التنوين فهو يقربه من الاسمية لأن التنوين من لوازם الأسماء دون الأفعال، "وأما الدلالة الزمنية فتقربه من المضارع من دون الماضي والأمر" ^٢.

والعمل هذه الشروط هو الكثير الغالب في لغة العرب، يقول الفراء: "وأكثر ما تختار العرب التنوين والنصب في المستقبل" ^٣.

وسار النحاة على نهج سيبويه في حمل اسم الفاعل على المضارع لفظاً ومعنى وعملاً ^٤.

فعمل اسم الفاعل — إذن — مبني على أساس وهو المضارعة اللفظية والمعنوية، فإذا بطلت هذه المضارعة بطل كثير من الفروع التي بنيت على هذا الأساس؛ لأن العلة — كما يقول الأصوليون — تدور مع المعلول وجوداً وعدماً ^٥.

ولا يعني الحمل هنا المطابقة بين اسم الفاعل والفعل المضارع، كما زعم النحاة، فالمادتان اللغويتان مختلفتان، فهما — وإن كانتا متطابقتين من حيث العمل، وهو جوهر النظر النحوي القديم —

^١ سيبويه، الكتاب، ١٦٤/١.

^٢ المطلي، مالك، الزمن واللغة، ص ١٤٦-١٤٧.

^٣ الفراء، معان القرآن، ٢٠٢/٢.

^٤ ينظر: المبرد، المنصب، ١١٣/٢، ١١٨-١١٩.

^٥ العبادي، الإمام أحمد بن قاس، ص ٣١.

مختلفان بما يسمى المميز الحدّي، فهو التجدد بالنسبة إلى الفعل والثبوت على طريق الصفة بالنسبة إلى صيغة (فاعل) ^١.

وقد نبه سيبويه — وهو صاحب المصارعة اللغوية والمعنى والعمل — إلى هذا الاختلاف، يقول: " ويتبين لك أنها ^٢ ليست بأسماء أنك لو وضعتها مواضع الأسماء لم يجز ذلك، ألا ترى أنك لو قلت إنْ يضرِبَ يأتيَنا، وأشباه هذا، لم يكن كلاماً!؟، إلا أنها ضارعت الفاعل لاجتماعها في المعنى" ^٣.

ومنه يمكننا القول: إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً، فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني؛ لأنَّه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائمة على العمل، والعمل تسببي رائحة الفعل لا معنى الفعل، فلا معنى للقول — إذن — بالمحارة اللغوية والمعنوية بينهما ^٤.

ومن الأحكام القائمة على المحارة التي وضعها النحاة، اشتراطهم في اسم الفاعل المنون المجرد من (أَل) الدلالة على الحال أو الاستقبال، والاعتماد على كلام سابق من نفي، أو استفهمام، أو مبتدأ، أو موصوف، أو ذي حال. والاعتماد يعني أنه لا يعمل لضعفه، يقول ابن عييش: "إن أصل العمل هو للأفعال كما أن أصل الإعراب إنما هو للأسماء، واسم الفاعل محمول على الفعل المضارع في العمل للمشاهدة التي ذكرناها، كما أن المضارع محمول عليه في الإعراب، وإذا علم ذلك فليعلم أن الفروع أبداً تنحط من درجات الأصول، فلما كانت أسماء الفاعلين فرعاً على الأفعال كانت أضعف منها في العمل" ^٥.

وقد أدى شرط الاعتماد إلى اختلاف النحاة القائلين به، إذ منهم من اشترط الاعتماد مطلقاً العمل، ومنهم من اشترطه لعمل النصب، بينما لم يشترط ذلك الأخفش، والkovfion مطلقاً ^٦.

^١ - ينظر: حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٩٥.

^٢ - أي: الأفعال المضارعة.

^٣ - سيبويه، الكتاب، ١٤/١.

^٤ - العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، رسالة في اسم الفاعل، ص ٣٨.

^٥ - ابن عييش، شرح المفصل، ٧٩/٦.

^٦ - الأسترابادي، شرح الكافية ، ٢٠٠/٢.

وسوف يتناول البحث استعمالات اسم الفاعل العامل في الربع الأول من القرآن الكريم في ضوء آراء النحاة والمفسرين، مع ترجيح ما نظن أنه الصواب، بل جاء اسم الفاعل العامل على أوضاع مختلفة في السور موضوع الدراسة، كما يأتي:

١- مقترباً بـ (أَلْ).

٢- رافعاً لما بعده.

٣- ناصباً لما بعده:

أ- مفرداً.

ب- مجموعاً.

٤- مضافاً:

أ- إلى الاسم الظاهر.

ب- إلى الضمير.

١- اسم الفاعل المقترب بالألف واللام:

اتفق جمهور النحاة على أن اسم الفاعل ذا الألف واللام يعمل مطلقاً من دون قيد أو شرط وفي كل الأزمنة، تقول: " جاء الضاربُ زيداً أمسِ، أو الآن أو غداً، وذلك أن (أَلْ) في نظر النحاة موصولة؛ يعني (الذى)، و(ضارب) حل محل (ضرَبَ) إذا كان المعنى ماضياً، و(يضرب) إذا كان المعنى مراداً به الحال أو الاستقبال، فهو عندهم بمثابة الفعل، والفعل يعمل في كل الأزمنة فكذلك ما كان يمترأته " ^١.

ورد هذا النمط في موضعين:

- في سورة آل عمران (١٣٤): ﴿الَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْفَيْضَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ﴾.
- وفي سورة النساء (١٦٢): ﴿وَالْمُقِيمِينَ الصَّلَاةَ وَالْمُؤْتَوْنَ الزَّكَاةَ﴾.

وثمة قراءة أخرى لابن أبي إسحاق والحسن، رويت عن أبي عمر (ومقيمي الصلاة) بالنصب. قال أبو الفتح: "أراد المقيمين، فحذف التون تغيفاً" ^١.

فإذا نظرنا إلى اسم الفاعل في هاتين الآيتين من خلال قول سيبويه "هو الضارب زيداً والرجل، لا يكون فيه إلا النصب؛ لأنّه عمل فيما عمل التون، ولا يكون: هو الضارب عمرو...." ^٢.

وجدنا أن أسماء الفاعلين (الكافظمين، والمقيمين، والمؤتون) قد عمل كل منها النصب كالمتون، وهو بدل من (الذي والفعل المضارع)، فـ (الضارب زيداً والرجل) من منظور سيبويه معنى (الذي يضرب زيداً والرجل)، وقياساً عليه يكون معنى (الكافظمين والعافين والمقيمين والمؤتون) الذين يكظمون الغيظ، ويغفون عن الناس، ويقيمون الصلاة و يؤتون الزكاة.

والدلالة الزمنية مع المضارعة في نص سيبويه إما للحال، وإما للاستقبال، لكنه يوجد في الآيتين قرينة معنوية توحّي بأن المعنى يصلح للأزمة الثلاثة، فكظم الغيظ والعفو عن الناس، وإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة، صفات يفترض ارتباطها بالإنسان ودوامها معه في مطلق الزمن، مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل صفة من هذه الصفات.

وإذا أنعمنا النظر في هذه الآية: ﴿الَّذِينَ يُفْقِدُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالصَّرَاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْفَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ﴾ نكتشف نكتة بلاغية، وأسلوب تعبير يشع في القرآن الكريم، وهو الالتفات ^٣.

وله مجالات عديدة منها الصيغ، وقد تتحقق في هذه الآية بتناقض بين صيغة الفعل والاسم، فكل منها له خصوصيته في أداء المعنى ^٤.

فالتعبير عن صفة الإنفاق بصيغة المضارع ثم العدول عنها إلى صيغة اسم الفاعل في التعبير عن كظم الغيظ والعفو عن الناس أمر يتطلبه السياق، ذلك أن الفعل يفيد التجدد والتغير باختلاف الأحوال والظروف. وأن الصورة المثلثى لصفة الإنفاق لا تتحقق إلا بالتجدد مرة بعد مرة، وعلى عكس ذلك في

^١ ابن حني، أبو الفتح عنمان بن حني، ٢/٨.

^٢ سيبويه، الكتاب، ١/١٨٢.

^٣ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٣/٢٢٥-٣٢٦.

^٤ الجرجاني، عبد الفاهر، دلائل الإعجاز، ص ١٣٣.

كظم الغيظ والعفو عن الناس، فهما صفتان لا تتحققان إلا بالثبات عليهما، وتعود النفس على الصبر والتمسك بهما، وهو أمر ينافي اقتضاء التجدد، بمحىء الاسم بدلاً من الفعل لخصوصية الثبات فيه.

٢- اسم الفاعل الرافع لما بعده:

ذكرنا أن اسم الفاعل يجري مجرّى فعله في العمل لزوماً وتعدياً وفق شروط وضعها العلماء^١، وقد ورد رافعاً لما بعده في أربعة مواضع:

- في سورة البقرة، في قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقْعُ لَوْنَهَا﴾ [٦٩]، ﴿وَمَنْ يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ أَتَمْ قَلْبَه﴾ [٢٨٣].

- وفي سورة النساء: ﴿رَبَّنَا أَخْرَجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرِيبَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا﴾ [٧٥].

- وفي سورة الأنعام: ﴿وَاللَّرْوَعُ مُخْتَلِفًا أَكْلُهُ﴾ [١٤١].

جاء معنون اسم الفاعل في هذه الأمثلة اسماً ظاهراً، وهو الأحسن — كما يرى العلماء — إذا توافرت الشروط^٢.

نكتفي بدراسة مثالين لنعرف بعض الجوانب اللغوية الخبيطة باسم الفاعل وبمعنونه. ففي قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقْعُ لَوْنَهَا تَسْرُ النَّاظِرِينَ﴾ [البقرة: ٦٩]، ذكر في إعراب (لونها) وجوه^٣، أحدها: أنه فاعل مرفوع بـ (فاقع). وثانيها: أنها مبتدأ وخبرها (فاقع). وثالثها: أنه مبتدأ وجملة (تسرب الناظرين) خبر، واحتatar الزمخشري^٤، وأبو حيان^٥، والألوسي^٦ الوجه الأول، لأنّه جار على نظم كلام العرب، ولا يحتاج إلى تقديم ولا تأخير، ولا إلى تأويل.

وقد جاء (فاقع) بصيغة المذكر مع أنه صفة لمؤنث؛ لأنّه رفع السبيبي وهو مذكر(أي اللون). فاللون مرتفع بـ (فاقع)، ارتفاع الفاعل و(اللون) من سببها ولتبسيس بها، فلم يكن فرق بين قوله:

^١- ابن هشام، شرح شنور الذهب، ص ٤٦١-٤٦٥.

^٢- ينظر: ابن هشام، شرح شنور الذهب، ص ٤٦١-٤٦٥.

^٣- أبو حيان، تفسير البحر المحيط، ١/٢٥٢.

^٤- الزمخشري، الكشاف، ١/٢٨٧.

^٥- أبو حيان، البحر المحيط، ١/٢٥٢.

^٦- الألوسي، روح المعانى، ١/٢٨٩.

صفراء فاقعة وصفراء فاقع لونها^١. وهذا شبيه بقولك: جاءتنِي امرأة حسن أبوها. واستبعض عن الفعل (فَقَع) باسم الفاعل (فَاقِع)؛ لأن اللون من الأشياء الثابتة، التي لا تتجدد، ولهذا ناسبه الاسم بخلاف الفعل، فهو يشعر بالحدث والتتجدد^٢.

وفي قوله تعالى: ﴿رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقُرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا﴾^٣، نشير إلى أن النعت السبي يكون مفرداً، ويتبع منعوته في اثنين من خمسة: في واحد من التعريف والتنكير، وواحد من أوجه الإعراب؛ الرفع والنصب والجر، كما يراعى في تذكيره وتأنيه ما بعده، فهو شبيه بالفعل مع الاسم الظاهر، حتى إن كان منعوته خلاف ذلك^٤.

والآلية التي ندرسها جاءت الصفة فيها مذكراً (الظالم) والموصوف مؤنثاً (القرية)، سبيه أن الصفة ذكرت مراعاة لما بعضها، فقد أنسنت إلى (أهل)، وطابت المعنوت (أي القرية) في إعرابه، فقد أنسنت إلى (أهل) وطابت المعنوت (أي القرية) في إعرابه (وهو الجر)؛ لأنها صفتة كقولك: مررت بالرجل الواسعة داره، وقولك: مررت برجل حسنة عينه^٥.

فكل اسم فاعل جاء على غير من حوله، فتذكيره وتأنيه بحسب الاسم الظاهر الذي عمل فيه^٦.

ولو أنشت الصفة فقيل: (الظالم) لجاز، لأن الأهل يذكر ويؤنث، ولو جاءت الصفة جمعاً مذكراً سالماً (أي الظالمين أهلها)، لجاز أيضاً، وذلك على لغة (أكلوني البراغيث)^٧. ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَسَرُوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا﴾ [الأنبياء: ٣]. " وذكر في إعراب (الذين) ثلاثة أوجه:

^١- الزمخشري، الكشاف، ٢٨٧/١.

^٢- العكيري، إملاء ما من به الرحمن، ٤٢/١.

^٣- قرأ عبد الله (آخر جنا من القرية التي كانت ظالمة). بنظر: الفراء، معاني القرآن، بخاتي وآخرين، ٢٧٧/١.

^٤- ظفر جميل أحمد، التحرير القرآني قواعد وشواهد، ص ٤٦٢.

^٥- الفراء، معاني القرآن، ٢٧٧/١.

^٦- العكيري، إملاء ما من به الرحمن، ١٨٧/١.

^٧- الزمخشري، الكشاف، ٥٤٣/١.

أحدها: الرفع، وفيه أربعة أوجه: أحدها أن يكون بدلاً من الواو في (أسروا). والثاني: أن يكون فاعلاً، والواو حرف للجمع، لا اسم. والثالث: أن يكون مبتدأ، والخبر (هل هذا)، والتقدير يقولون: (هل هذا). والرابع: أن يكون الخبر مبتدأ مذوف، أي (هم الذين ظلموا).

والوجه الثاني: أن يكون منصوباً على إضمار (أعني).

والثالث: أن يكون مجروراً صفة للناس^١.

وفي هذه الآية نكتة بلاغية حسنة رأينا من الفائدة ذكرها، وهي أن كل قرية ذكرت في القرآن ينسب الظلم إليها بطريق المجاز، نحو قوله تعالى: ﴿ وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغْدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنَّعْمَالَ اللَّهِ ﴾ [النحل: ١١٢]، وقوله تعالى: ﴿ وَكَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ بَطَرَتْ مَعِيشَتَهَا ﴾ [القصص: ٥٨]، غير أن القرية المذكورة في سورة النساء، فقد نسب الظلم إلى أهلها على الحقيقة؛ لأن المراد بها مكة، ولم ينسب إليها تشريفاً لها^٢.

٣ - اسم الفاعل الناصب لما بعده:

أ- المفرد:

ورد مفرداً ناصباً لما بعده في ستة مواضع:

أربعة في سورة البقرة:

- ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ﴾ [البقرة: ٣٠].
- ﴿ وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كَتَبْتُمْ تَكُنُّونَ ﴾ [البقرة: ٧٢].
- ﴿ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً ﴾ [البقرة: ١٢٤].
- ﴿ وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قَبْلَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ ﴾ [البقرة: ١٤٥].

وواحد في سورة آل عمران:

^١ العكري، إملاء ما منَّ به الرحمن، ٧١/٢.

^٢ الفراء، معاني القرآن، ١، ٢٧٧.

- ﴿وَجَاعِلُ الَّذِينَ أَتَبْعَوْكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [٥٥].

واحد في سورة المائدة:

- ﴿مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لِأَقْتَلَكَ﴾ [٢٨].

جاءت لفظة (قبلة) في الآية (١٤٥) من سورة البقرة مثلاً، مفعولاً به لاسم الفاعل (تابع) وقد ورد مضافاً عند بعض القراء منهم عيسى بن عمر، أي إن إعمال اسم الفاعل هنا يعني إضافته، وكل فصيح^١.

وفي قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾ [البقرة: ٧٢]، جاءت (ما) في الآية السابقة، مفعولاً به لاسم الفاعل (مُخْرِجٌ) الذي يدل على الحال والاستقبال، لكن يجوز صرف اسم الفاعل إلى غير الاستقبال بدلالة القرائن، فيجوز إعمال اسم الفاعل مفسراً له بالماضي، بأنه على حكمية الحال، كقوله تعالى: ﴿وَكَلِّهِمْ بَاسِطٌ ذِرَاعِيهِ﴾ [الكهف: ١٨]، وقوله: ﴿وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾^٢ [البقرة: ٧٢].

كما أن لفظة (يدِي) في الآية الثامنة والعشرين من سورة المائدة معمول اسم الفاعل (باسط) الذي ورد في قراءة جناح بن حبيش بغير تسوين، أي بإضافة اسم الفاعل إلى مفعوله.^٣

هذا يغلب على التسوين أن يكون علامة على الاستقبال، وإذا لم تذكر قرينة واضحة تصرفه لغير الاستقبال يعتبر التسوين قرينة عليه.

بـ- الجموع:

من العلل التي أعمل بها النحوة اسم الفاعل مثنى ومجموعاً فكرة المحارة اللغوية، أي حمله على الفعل علماً بأن الفعل لا يثنى ولا يجمع، وقبوله لعلامتي التثنية والجمع هو من باب الاتساع، وإفاده

^١ عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ٥٧٠/٣.

^٢ الحلبي، السمين، الدر المصنون، ٥٨٢/٦.

^٣ عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ٥٧٠/٣.

التعبير عن العدد^١. فالعلاماتان في الفعل تدلان على ثنائية الفاعل وجمعه، وكل منهما ضمير بینٌ، وهما حرفان في أسماء الفاعلين، وعلامتاً ثنائية، وجمع فحسب.

فسيبويه يعمله مثنى وجمعًا، يقول: "إذا ثنيت أو جمعت فأثبت النون قلت: هذا الضاربان زيداً، وهؤلاء الضاربون الرجل، لا يكون فيه غير هذا؛ لأن النون ثابتة، ومثل ذلك قوله عز وجل: ﴿وَالْمُقِيمِينَ الصَّلَاةَ وَالْمُؤْتَوْنَ الزَّكَاةَ﴾ [النساء: ١٦٢]"^٢.

وبناءً من جاء بعده من النحو متقدميهم^٣، ومتاخريهم^٤، وبالاستناد إلى ما قاله القدماء يفهم أن كل الأحكام والشروط الخاصة باسم الفاعل المفرد تسري عليه باطراد، إذا كان مثنى أو جماعاً لمذكر أو مؤنث بنوعيهما السالم والمكسر في العمل وعلمه، اقترب بـ (آل) أو لم يقترب^٥.

ولم يرد في السور المدروسة مثنى ناصباً للمفعول، بينما ورد مجموعاً عاملاً للنصب في الاسم الظاهر في أربعة مواضع:

- واحد في سورة آل عمران: ﴿وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ﴾ [الآيات: ١٣٤].
- وأثنان في سورة النساء: ﴿وَالْمُقِيمِينَ الصَّلَاةَ وَالْمُؤْتَوْنَ الزَّكَاةَ﴾ [الآيات: ١٦٢].
- وواحد في سورة المائدة: ﴿وَلَا آمِينَ الْبَيْتِ الْحَرَامَ﴾ [الآيات: ٢].

فكثير من (الغيظ والصلوة والزكاة والبيت) مفعول لاسم الفاعل السابق له، أي (الكاظمين والمقيمين والمؤتون وأمين) على الترتيب. مع الإشارة إلى أن أسماء الفاعلين عملت النصب — وهي مجموعة — من دون قيد أو شرط، مما يسري على اسم الفاعل المفرد يسري على المجموع باطراد.

٤- اسم الفاعل المضاف:

^١- سلوم، ناصر، نظرية اللغة والجمالي في النقد العربي، ص ٧٠-٧١.

^٢- سيبويه، الكتاب، ١/١٨٣.

^٣- انظر مثلاً: المرد في المقتنب، ٤/٤١٤٩.

^٤- انظر مثلاً: ابن بعيسى في شرح المفصل، ٦/٤٧.

^٥- حسن، عباس، التحرير الواقي، ٣/٢٥٧.

الإضافة نسبة وارتباط بين شيئين ليكونا بمثابة شيء واحد، فيكتسب الأول من الثاني ما له من صفات وخصائص كالتعريف والتخصيص، ولذلك يحذف التوين من المضاف؛ لأنَّه (أي التوين) علامة التكير والإضافة علامة التعريف أو التخصيص، ومن ثم فالتوين والإضافة لا يجتمعان^١. وإذا ما كانت الإضافة تفيد التعريف، فإن المضاف يكون حكمًا مجرداً من (أَلْ) حتى لا يجتمع تعريفان، وليس في العربية اسم معرف بالإضافة أو مخصوص بها، إلا وهو مجرد من (أَلْ)^٢.

والإضافة عند النحاة قسمان:

- ١- معنوية أو (محضة)، وهي الإضافة التي يكتسب فيها المضاف من المضاف إليه تعريفاً أو تخصيصاً.
- ٢- لفظية أو (غير محضة)، وهي عكس الأولى، والقصد منها — في رأي العلماء — التخفيف وتتمثل في إضافة الوصف إلى فاعله أو مفعوله، ولا يكتسب من أي منهما تعريفاً أو تخصيصاً، ويتحقق التخفيف بحذف التوين.

ويرى مهدي المخزومي^٣ أن التخفيف ليس غرضاً ثُر تكتب الإضافة من أجله، وليس حذف التوين تخفيفاً، ولو كان الأمر كذلك لما استعمل الوصف منوناً في حالٍ؛ لأن كثرة الاستعمال تتطلب التخفيف، وما دام التوين ثقيلاً — على رأي النحاة — فيجب حذف التوين منها دائمًا تحقيقاً للتخفيف الذي يتطلبه الاستعمال. والحق أيضاً أن هذه الأوصاف أفعال حقيقة لها معانٍ الأفعال، وهذا دلالتها على الزمان، ولكن الزمن مدلول عليه بما زمان دائم مستمر، فإذا أريد إلى تخصيص زمان الوصف أضيف أو نون، فإن أضيف خالص للزمان الماضي، وإن نون خالص للمستقبل^٤.

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إحدى وأربعين مرة، منها ما أضيف إلى الاسم الظاهر، ومنها ما أضيف إلى الضمير.

أ- المضاف إلى الاسم الظاهر:

^١- المخزومي، مهدي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، ص ١٧٢-١٧٣ .

^٢- المرجع نفسه، ص ١٧٣ .

^٣- المرجع نفسه، ص ١٧٨ .

ذهب القائلون بالجحارة اللغطية إلى أن اسم الفاعل المجرد من (أَلْ) والتنوين والنون التي هي عرض عن التنوين في الاسم المفرد إذا أضيف بمعنى الحال والاستقبال فهو على نية النون والتنوين، وإنما حذف استخفافاً، يقول سيبويه: "واعلم أن العرب يستخفون فيحدفون التنوين والنون، ولا يتغير من المعنى شيء، وينجر المفعول لكتف التنوين من الاسم، فصار عمله في الجر، ودخل في الاسم معاقباً للتنوين، فجرى مجرى غلام عبد الله في النقطة، لأنَّه اسمٌ وإنْ كان ليس مثله في المعنى والعمل، وليس يغير كفَ التنوين، إذا حذفه مستخفَاً، شيئاً من المعنى ولا يجعله معرفة، فمن ذلك قوله عز وجل: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ [آل عمران: ١٨٥] و﴿إِنَّا مُرْسِلُو الْأَنْوَافِ﴾ [القمر: ٢٧]، و﴿وَلَوْ تَرَى إِذَا الْمُحْرَمُونَ تَأْكِسُو رُؤُوسِهِمْ﴾ [السجدة: ١٢]، و﴿غَيْرُ مُحِلٍّ الصَّيْدُ﴾ [المائدة: ١]، فالمعنى معنى ﴿وَلَا آمِينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ﴾ [المائدة: ٥] ^١.

يفهم من النص السابق أن سيبويه حمل معنى الآيات السابقة معنى الآية الأخيرة (ولا آمين البيت الحرام).

جعل حذف التنوين من أسماء الفاعلين على الاستخفاف، وهو ما يعني أن التنوين منري بل هو أصل، يقول: "والأشد التنوين" ^٢.

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إلى الاسم الظاهر سبعاً وعشرين مرة:

- واحدة في سورة الفاتحة: ﴿مَالِكُ يَوْمِ الدِّين﴾ [٤].

- واثنتان في سورة البقرة:

﴿الَّذِينَ يَطْعُنُونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُو رَبِّهِمْ﴾ [٤٦].

﴿ذَلِكَ لِمَنْ كَمْ يَكُنْ أَهْلَهُ حَاضِرٍ الْمَسْجِدُ الْحَرَامُ﴾ [١٩٦].

- وأربع في سورة آل عمران:

﴿رَبَّنَا إِلَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لَا زَبَبَ﴾ [٩].

﴿كُلُّ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ﴾ [٢٦].

﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ [١٨٥].

^١ - سيبويه، الكتاب، ١٦٥/١ - ١٦٦.

^٢ - المصدر نفسه، ١٦٨/١.

﴿وَجَاعِلُ الَّذِينَ أَتَبْعَوْكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [٥٥].

- وأربع في سورة النساء:

﴿وَلَا مُتَّخِذَاتِ أَخْدَانٍ﴾ [٢٥].

﴿وَلَا جُنَاحًا إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ﴾ [٤٣].

﴿الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمٌ أَنفُسِهِمْ﴾ [٩٧].

﴿إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ﴾ [١٤٠].

- وخمس في سورة المائدة:

﴿إِلَّا مَا يُتَّلِّى عَلَيْكُمْ غَيْرُ مُحِلِّي الصَّيْدِ﴾ [١].

﴿وَلَا مُتَّخِذِي أَخْدَانٍ﴾ [٥].

﴿لَقَدْ كَفَرَ الظَّاهِرُونَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ﴾ [٧٣].

﴿هَذِيَا بِالغَّوْبَةِ﴾ [٩٥].

- وإحدى عشرة في سورة الأنعام:

﴿فَاطِرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [١٤].

﴿عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ﴾ [٧٣].

﴿وَهَذَا كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ مِنَارًا مُصَدِّقٌ لِّذِي بَيْنَ يَدَيهِ﴾ [٩٢].

﴿وَالْمَلَائِكَةُ يَاسِطُو أَيْدِيهِمْ﴾ [٩٣].

﴿إِنَّ اللَّهَ فَالِقُ الْحَبَّ وَالثَّوَى﴾ [٩٥].

﴿وَمَخْرُجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ﴾ [٩٥].

﴿فَالِقُ الْأَصْبَاحِ وَجَاعِلُ اللَّيْلَ سَكَنًا﴾ [٩٦].

﴿لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ﴾ [١٠٢].

﴿وَذَرُوهُ ظَاهِرًا إِلَيْمٌ وَبَاطِنَهُ﴾ [١٢٠].

﴿ذَلِكَ أَنْ لَمْ يَكُنْ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ﴾ [١٣١].

ففي قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَاقَةُ الْمَوْتِ﴾ [آل عمران: ١٨٥]، جاء اسم الفاعل (ذائقه) من فعل متعد (ذاق)، ووقع خيراً لـ(كل)، ولننظر النونق في القرآن الكريم كثيراً ما يستعمل في العذاب^١، وفي (ذائقه الموت) استعارة؛ لأن حقيقة النونق ما يكون بمحاسة اللسان^٢.

يرى الزجاج أن (ذائقه) في الآية ليست مضافة إلى الموت؛ لأنها إن أضيفت صارت معرفة، ومن ثم لا يمكن أن تقع خيراً عن (كل)، لأنه لا يأتي المبتدأ نكرة والخبر معرفة^٣، لكن المعرفة هنا مفترضة؛ لأن إضافة اسم الفاعل من باب الإضافة غير المخصوصة التي تفيد الاسم تحصيضاً، لا تعريفاً.

وقال الفراء بإضافتها، ولو نوينت ونصب ما بعدها أي كلمة (الموت) جاز ذلك^٤، وهو مما يفهم منه أن اسم الفاعل إذا نون، وأعمل فيما بعده أو أضيف إضافة غير محضة، فهو في كلتا الحالتين دال على الحال أو الاستقبال وغالباً ما يضيقونه إذا كان معنى الماضي، إلا أنه قد يعملونه وهو يعني الماضي، وهذا ما يقول به الكوفيون خلافاً للبصريين الذين يذهبون إلى أن اسم الفاعل إما أن يفيد الماضي ولا يكون ذلك إلا بإضافته إضافة محضة تفيد التعريف، وإما أن يفيد الحال والاستقبال ولا يكون هذا إلا بإعماله وتنوينه أو بإضافته إضافة غير محضة لا تفيد تعريفاً^٥.

وسار القرطبي على هجج الكوفيين فقال بإضافتها أيضاً (أي إضافة ذائقه إلى الموت)، ذلك أن اسم الفاعل عنده على ضربين: معنى الماضي ومعنى الاستقبال، فإذا أردت الذي يعني الماضي أضفته إضافة محضة، كقولك: هذا ضارب زيد، وقاتل بكر أمس، لأنه يجري مجرى الاسم الجامد وهو العلم، نحو: غلام زيد، وصاحب بكر، وإن أردت الذي يعني الاستقبال جاز الجر والنصب والتنوين؛ لأنه يجري مجرى الفعل المضارع، فإن كان من لازم بقي لازماً، نحو: قائم زيد، وإن كان من متعد عدّي ونصب به، نحو: زيد ضارب عمراً، ويضرب عمراً، كما أجاز حذف التنوين مع الإضافة للتخفيف، يعني أن التنوين والعمل كحذف التنوين مع الإضافة في إفاده الحال ما دامت الإضافة غير محضة^٦.

^١- الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص ١٨٢.

^٢- الصابوني، محمد علي، صحفة التفاسير، ٢٥٠/١.

^٣- الزجاج، إعراب القرآن ، ١٦٠/١٢ .

^٤- الفراء ، معاني القرآن ، ٢٠٢/٢ .

^٥- المصادر نفسه ، ٢٠٢/٢ .

^٦- القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، ٤/٢٩٧، ٢٩٧-٢٩٨ .

وقرأها اليزيدي والأعمش وبيجي وابن إسحاق على الأصل، أي بالتنوين والنصب^١. حجت لهم في ذلك أنها لم تذق الموت بعد، كما قرأها الأعمش من دون تنوين مع النصب، أي (ذاتقة الموت) وهي قراءة شاذة^٢. ومثل هذا قول أبي الأسود:

فَالْفَيْثَةُ غَيْرَ مُسْتَعِبٍ
وَلَا ذَاكِرٌ لِلَّهِ إِلَّا قَلِيلًا

حذف التنوين لالتقاء الساكين كقراءة من قرأ (قل هو الله أحد الله الصمد) بحذف التنوين من أحد^٣، وسيبوه إنما يجوز هذا في الشعر^٤، والمبرد يجوزه في الكلام^٥.

ولا يعني في كل ما تقدم أن نقلن في كل اسم فاعل مضارف أن تكون إضافته غير محضة فيكون عاملاً، ويدل على الحال، ولا يفيد التعريف أو تكون إضافته محضة، فيكون ملغي، ويدل على الماضي ويغيد التعريف، فكل ذلك يعود إلى القرينة والسياق^٦.

وفي قوله تعالى: ﴿فَالْفَيْثَةُ الْإِصْبَاحُ وَجَاعِلُ اللَّيْلَ سَكَنًا﴾ [الأنعام: ٩٦] ، الإصبح بكسر المهمزة: مصدر أصبح يصبح إاصباحاً، والأصبح بفتحها^٧ صبح كل يوم، وهو جمع صبح كفعل وأفعال^٨.

وقد قرئ (خالق وجاعل) بالنصب على المدح، وقرأ النخعي (فَلَقَ وَجَعَلَ) ماضيين^٩.

^١- المصادر نفسه ، ٢٩٧/٤ .

^٢- عضيمة ، محمد عبد الخالق ، دراسات في أسلوب القرآن الكريم ، ٣ / ٥٧٤ .

^٣- الفراء ، معاني القرآن ، ٢ / ٢٠٢ .

^٤- سيبوه ، الكتاب ، ١٦٩/١ .

^٥- المبرد ، المقتضب ، ٢ / ٣١٢-٣١٤ .

^٦- الزعبلاري ، صلاح الدين ، مع النحاة ، ص ١٩٧ .

^٧- وهما قرأ الحسن وعبسي بن عمر وأبو رجاء ، بمنظور البحر ، ٤ / ١٨٥ .

^٨- الفراء ، معاني القرآن ، ١ / ٣٤٦ .

^٩- الزمخشري ، الكشاف ، ٢ / ٣٨ .

و(الليل) في موضع نصب في المعنى بدلليل مجيء كلامي (الشمس والقمر) منصوبتين لما فرق بينهما بكلمة (سكننا)، فإن لم يفرق بينهما بشيء آتروا المخض، وقد يجوز النصب إن لم يفرق بينهما دليل ذلك قول أحدهم^١ :

بِنَاهُنْ نَطَّلُهُ أَتَانَا مَعْلُوقَ شَكُوكَةِ وَزِنَادَ رَاعِ

فنصب (زناد) على الرغم من أنها معطوفة على (شكوكه) وهي مجرورة بالإضافة، غير أنها في موضع نصب في المعنى، فهو مفعول اسم الفاعل (معلوق) فعندما جاء نكرة وغير منون أضيف بالإضافة مخضنة. يقول الفراء: "وتقول: أنت آخذ حنك وحق غيرك، فاضيف في الثاني، وقد نونت في الأول؛ لأن المعنى في قوله: أنت ضارب زيداً وضارب زيد سواء، وأحسن ذلك أن تحول بينهما بشيء، كما قال أمرو القيس:

فَظَلَّ طَهَّاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْضِجٍ ضَعِيفَ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مَعْجَلٍ

فنصب (الضعيف) ومحض (القدير) على ما قلت لك^٢.

ويقول العكيري: "وجعل الليل مثل فالق الإاصباح في الوجهين، و(سكننا) مفعول (جاعل) إذا لم تعرفه، وإن عرفته كان منصوباً بفعل محنوف، أي جعله ساكناً... و(الشمس) منصوب بفعل محنوف أو بجعله إذا لم تعرفه، وقرئ في الشاذ بالجر عطفاً على الإاصباح، أو على الليل و(حساناً)... وانتصابه كانتصاب (سكننا)"^٣.

ويفهم من كلامه أن (التعريف) عنده بالإضافة الحقيقة، ومن ثم يكون اسم الفاعل (جاعل) معنى المضي، فلا يعمل على مذهب البصرىين وهو ما دعاه إلى القول بتقدير فعل محنوف، هو الناصب.

^١- نسبة سيبويه إلى رجل من قيس عبلان، انظر: الكتاب، ١٧٠/١.

^٢- وردت في الكتاب (وقفة)، انظر: الكتاب : ١٧١/١.

^٣- الفراء، معاني القرآن ، ١ ، ٣٤٦ ، وانظر: سيبويه، الكتاب، ١٧٤/١ - ١٧٥ .

^٤- العكيري، إملاء ما منّ به الرحمن، ١/٢٥٤ .

لـ (سكننا)، أما إذا لم تضفه إضافة حقيقة، وهو ما عبر عنه بـ (إذا لم تعرفه)، فعندها يكون (الليل) منصوباً في المعنى، كمفعول أول لجعل، و(سكننا) مفعولاً ثانياً، وقاس عليه (حسبانا).

ويشير ابن خالويه إلى أنه من ثبت الألف في (جعل)، ونخض (الليل) ولفظ (فاعل) على مثله، وأضاف معنى ما قد مضى وثبت، ويرى الأحسن والأشهر، ومن حذفها ونصب (الليل) جعله فعلاً ماضياً وعطفه على (فاعل) معنى لا لفظاً، كما عطفت العرب اسم الفاعل على الماضي لأنه معناه^١.

والخلاصة إذا ما كان (فالق) نعتاً لاسم الحالة فهو معرفة، ومن ثم لا يجوز فيه التسوين، وإذا كان الله تعالى هو فالق أصبح كل يوم وحالقه، فإن اسم الفاعل في هذه الآية يدل على الاستمرار، أي يشتمل كل الأزمنة، مما يثبت أن الإضافة محضة، حقيقة بدلالة القرينة^٢.

وفي قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ﴾ [المائدة: ٧٣] جاء اسم الفاعل (ثالث) مشتقاً من أسماء العدد، وهو غير عامل؛ لأنَّه معنى أحد، وأحد لا يعمل عمل اسم الفاعل، فثالث ثلاثة معنى أحد ثلاثة، ومثله قوله تعالى: ﴿ثَانِيَ الَّذِينَ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ﴾ [التوبية: ٤٠]، أي أحد اثنين، وإذا ما كان كذلك، فهو مضاد إلى ما بعده إضافة محضة، ولا يجوز غير الإضافة، وكذلك ما بعد هذا إلى العشرة^٣.

ويذهب المتأخرُون من النحاة إلى أن (فاعل) من أسماء العدد، إذا كان معنى (بعض)، فلا يعمل، وإذا كان معنى (مصير) فيعمل^٤. يعني هذا أنك إذا قلت: هذا ثالث ثلاثة، فقد عنيت هذا واحد من ثلاثة، فجئت بها معنى (بعض)، أما إذا قلت: هذا ثالث اثنين فخلاف الأول، إنما معناه هذا الذي جاء إلى اثنين، فثلثها معنى صيرها ثلاثة، معناه الفعل.

^١- ابن خالويه، الحجة في القراءات السبع، ص ١٤٦ .

^٢- الزجاج، إعراب القرآن، ١/١٦٢ .

^٣- سيبويه، الكتاب، ٣/٥٥٩ . وينظر: الفراء، معاني القرآن، ١/٣١٧ .

^٤- المبرد، المقتصب، ٢/١٨٢ .

يقول الفراء: " يكون مضافاً ولا يجوز التنوين في (ثالث)، فتنصب الثلاثة، وكذلك لو قلت: واحد من اثنين لجاز أن يقول: أنت ثالث اثنين بالإضافة وبالتنوين ونصب الاثنين، وكذلك لو قلت: أنت رابع ثلاثة جاز ذلك ؛ لأنه فعل واقع " ^١.

بـ- المضاف إلى الضمير:

اختلاف النحوة في مسألة الضمير المتصل باسم الفاعل العامل في فتني:

- فته — وعلى رأسها سيبويه — تذهب إلى أن الضمير محمول على الظاهر، أي هو كالاسم الظاهر، وعلى ذلك يكون مجروراً بإضافة الوصف إليه ^٢. يقول سيبويه: " وإذا قلت: هم الضاربون، وهو الضارب، فالوجه فيه الجر ؛ لأنك إذا كففت النون من هذه الأسماء في المظاهر، كان الوجه الجر " ^٣.

- وفتحة — وعلى رأسها الأخفش — تذهب إلى أن الضمير في موضع نصب على المفعولية، وحذفت النون والتنوين للتحجيف أو للطافة الضمير كما يقولون ^٤، والصفات — ومنها اسم الفاعل — لا تضاف إلى الفاعلين؛ لأنها هي في المعنى والشيء لا يضاف إلى نفسه، وإنما يضاف إلى مفعوله، لأنها غيره ^٥.

وذهب عباس حسن من المحدثين مذهب سيبويه وأتباعه، واستحسن ذلك دفعاً للبس والغموض على حد تعبيه ^٦. بينما وقف محمد حسن عواد — من المحدثين كذلك — موقفاً وسطاً، ورأى أن الضمير يتजاذبه النصب والجر، فتارة يكون في موضع نصب، وتارة يكون في موضع جر بدلليل عمل اسم الفاعل وعلمه، من ذلك قوله تعالى: ﴿إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا﴾ [آل عمران: ١٢٤]، وقوله تعالى: ﴿إِنَّا مُنْجُوكَ وَأَهْلَكَ﴾ [العنكبوت: ٣٣]، فنصب (إماماً، وأهلك) دليل على أن الضمير

^١ - الفراء، معاني القرآن، ٣١٧/١.

^٢ - سيبويه، الكتاب، ١٨٧/١.

^٣ - المصادر نفسه، ١١٨٧.

^٤ - الزجاج، إعراب القرآن، ١٦٣/١.

^٥ - ابن بعيسى، شرح المفصل، ٢/١٢٠.

^٦ - حسن عباس، التحرير الوافي، ٣/٢٥٤-٢٥٦.

في موضع نصب، ولا جلوى من القول بتقدير فعل هو الذى عمل النصب هنا؛ لأن الأصل عدم التقدير إلا إذا دعت الضرورة إليه^١.

وقد ورد مضافاً إلى الضمير خمس عشرة مرة:

- خمس في سورة البقرة:

- ﴿فَقُوْبُوا إِلَيْ بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ﴾ [٥٤].
- ﴿وَلَكُلُّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوْلِيهَا﴾ [١٤٨].
- ﴿إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ﴾ [٢٤٩].
- ﴿وَلَكُلُّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوْلِيهَا﴾ [٢٦٧].

- وأربع في سورة آل عمران:

- ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطْهِرُكَ مِنَ الظِّنَنِ كَفَرُوا﴾ [٥٥].
- ﴿أَمْنُوا بِالَّذِي أُنْزِلَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَجْهَ النَّهَارِ وَأَكْفَرُوا آخِرَهُ﴾ [٧٢].
- وواحدة في سورة النساء: ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُحَادِثُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [١٤٢].

- وثلاث في سورة المائدة:

- ﴿إِذْكُرْ نَعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدِتِكَ﴾ [١١٠].
- ﴿رَبَّنَا أَنْزَلَ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِأَوْلَانَا وَآخِرِنَا﴾ [١١٤].
- ﴿قَالَ اللَّهُ إِنِّي مُنْزَلُهَا عَلَيْكُمْ﴾ [١١٥].

- واثنتين في سورة الأنعام:

- ﴿وَدَرُوا ظَاهِرَ الْأَثْمِ وَبِاطِنَهُ﴾ [١٢٠].
- ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا فِي كُلِّ قَرْيَةٍ أَكَابِرَ مُجْرِمِهَا﴾ [١٢٣].

ففي قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطْهِرُكَ مِنَ الظِّنَنِ كَفَرُوا﴾ [آل عمران: ٥٥].

^١ - العبادي، رسالة في اسم الفاعل، ص ٤٩ - ٥٠.

ثلاثة من أسماء الفاعلين أضيفت إلى الضمير، ما دامت من أفعال متعددة، فإن الإضافة هنا — على رأي الأئمّة وأتباعه — لفظية؛ لأنّها من إضافة الصفة إلى معمولها، فهي تشبه الفعل المضارع، ويراد بها الاستقبال^١.

وقد ألحق بكلمة (رافعك) ظرف يفيد زمن المستقبل، الممتد إلى يوم القيمة، أي إن صيغة (فاعل) هنا تدل على ثبوت الحدث الممتد إلى النهاية، ومن ثم فالصيغة في الآية لا تدل بذلك على زمن نحوي، ولهذا احتاجت إلى ظرف يعين زمن الحدث الكامن فيها، خلافاً للفعل الذي يدل على الزمن من دون ظرف.

جاء عن بعض المفسرين أن في الآية تقديمًا وتأخيرًا، والمعنى: إن رافعك إلى، ومظهرك من الذين كفروا، ومتوفيك بعد إِرْزَالِكَ في الدنيا، وقد لا يكون هناك تقديم ولا تأخير، فيكون معنى متوفيك عندك: قابضك من بينهم، ورافعك إلى السماء من غير موت^٢.

وقيل: الواو للجمع، ولا فرق بين التقديم والتأخير^٣، والآية بشارة لعيسى عليه السلام بإنجائه من سوء جوار اليهود ونخبت صحبتهم ورفعه إلى السماء سلاماً. وذهب الأصفهاني إلى أن التوفى في هذه الآية توفي رفعة، واحتصاص لا توفي موت، وقال ابن عباس: توفي موت لأنّه أماته ثم أحياه^٤.

وفي قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [النساء: ١٤٢]، أضيف اسم الفاعل هنا إلى مفعوله؛ لأنّه من متعد، وقد عرضنا لآراء النحاة والمفسرين في هذا، إلا أنّ ما يلفت الانتباه في هذه الآية ظاهرة من الظواهر البلاغية هي (الالتفات)، فقد تحول الأسلوب من صيغة المضارع (يُخَادِعُونَ) إلى صيغة اسم الفاعل (خادعهم)، وقد أدى دوره في إلجام المنافقين وتبكيتهم، وفضح نواديهم التي ظنوا أنّهم قد بخسروا في خداع المؤمنين، وقد سمي الله تعالى جزاءهم خداعاً بطريقة المشاكلة؛ لأن وبال خداعهم راجع عليهم^٥.

^١ - بنظر: العكبري، الإملاء، ١٣٦/١ - ١٣٧/١.

^٢ - الفراء، معاني القرآن، ١/٢١٩.

^٣ - العكبري، الإملاء، ١/١٣٧.

^٤ - الأصفهاني، مفردات في غريب القرآن، كتاب الواو، ص ٥٢٩.

^٥ - الزمخشري، الكشاف، ١/٥٣٧.

وما يلفت الانتباه أيضاً أن هذا العدول من المضارع إلى اسم الفاعل، صاحبه عدول آخر في الصيغة نفسها، وهو مجيء اسم الفاعل من (خدع) المجرد لا من (خداع) المزيد فيه، الدال على المفعولة، وهو الذي يقتضيه الظاهر السياقي بدليل مجيء المضارع منه (أي من خداع)، وفي هذا دلالة على أن المنافقين يتربصون اللواز بالمؤمنين، ويتغبون في محاولات الخداع، وهم المخدوعون في الحقيقة لو كانوا يعقلون، وهو ما أكدته آية أخرى في الآية التاسعة من سورة البقرة في شأن هؤلاء المنافقين، وهي قوله تعالى: ﴿يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ﴾، وقرأ مسلمة بن عبد الله النحوي (خداعهم) بإسكان العين تحقيقاً، لتقلل الانتقال من كسر إلى ضم^١.

الخاتمة

وختاماً، فقد أسفرت هذه الدراسة عن بعض النتائج لعل أهمها:

- ١- أن الربع الأول من القرآن الكريم شمل كل صور اسم الفاعل المعروفة في العربية، فجاء:
 - مقترباً بـ (أل).
 - رافعاً لما بعده.
 - ناصباً لما بعده.
 - مضافاً:
 - أ- إلى الاسم الظاهر.
 - ب- إلى الضمير.

وقد بينما موافق العلماء وآراءهم في هذه الصور، ورجحنا ما نطمئن إليه منها.

- ٢- أن المتعدى لا يرجع إلى مادة الفعل المشتق منه، وإنما يعود إلى معنى البناء أو التركيب الذي يتضمن مشتقاً من فعل متعدٍ.
- ٣- أن اسم الفاعل في اللغة العربية يتبع إلى الإضافة، في المستوى النحوي، ليحقق نشاطاً اسمياً في بنيته، طابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بغض النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه^٢.

^١ طبل، حسن، أسلوب الانفاسات في البلاغة القرآنية، ص ١٠٧.

^٢ بنظر: الجواري، عبد الستار، نحو القرآن، ص ٧٨.

وهو ما يفسر غلبة مجئه مضافاً في الربع الأول موضوع الدراسة، اثنين وأربعين مرة من أصل أربع وخمسين، وهي عدد وروده عاملاً.

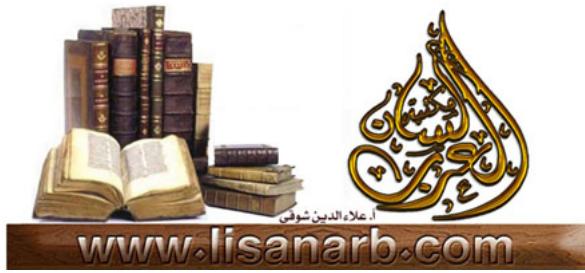
إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني، لأنه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائم على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .

- ١- الأسترابادي، رضي الدين، شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥ .
- ٢- الأصفهاني، أبو القاسم الحسين المعروف بالراغب، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سعيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- ٣- الألوسي، شهاب الدين، روح المعانى، مطبعة إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، (د.ت) .
- ٤- الأندلسي، أبو حيان، تفسير البحر المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٨٣ .

- ٥- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.
- ٦- ابن جيني، أبو الفتح عثمان، المختسب في تبيين وجوه شواد القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، د. عبد الفتاح إسماعيل شلي، القاهرة، ١٤١٤ هـ، ١٩٩٤ م.
- ٧- الجواري، عبد الستار، نحو القرآن، مطبعة المجمع العراقي، بغداد، ١٩٧٤.
- ٨- حسان، ثمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩.
- ٩- حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف، ط٦، القاهرة، ١٩٨١.
- ١٠- الحلبي، السمين، التبر المصنون، تحقيق عادل عبد الموجود وزميله، ط دار الكتب العلمية، د.ت. .
- ١١- ابن خالويه، الحجة في القراءات السبع، تحقيق وشرح عبد العال الكريم، دار الشروق، ط٣، ١٩٧٩.
- ١٢- الرجاج، إعراب القرآن، تحقيق ودراسة إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٣- الررركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ط٢، بيروت، ١٩٧٢.
- ١٤- الرعبلاوي، صلاح الدين، مع النحاة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.
- ١٥- الرمخنيري، الكشاف، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت.).
- ١٦- سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمل في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا - اللاذقية، ١٩٨٣.
- ١٧- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
- ١٨- الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، مكة المكرمة، د.ط، د.ت.
- ١٩- طبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الكتب، القاهرة، ١٩٩٠.
- ٢٠- ظفر، جميل أحمد، نحو القرآني، قواعد وشواهد، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، مكة المكرمة، مطبع الصحف بمكة، ١٩٨٨.



- ٢١ - العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، رسالة في اسم الفاعل المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة، تحقيق محمد حسن عواد، الجامعة الأردنية، كلية الآداب، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط١، (د.ت) .
- ٢٢ - عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، مطبعة حسان، ومطبعة السعادة، دار الحديث، القاهرة، ١٩٨٢.
- ٢٣ - العكري، إملاء ما منّ به الرحمن، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٧٩ .
- ٢٤ - القراء، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف بحاتي وآخرين، دار الكتب، ط١، القاهرة، ١٩٥٥.
- ٢٥ - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت).
- ٢٦ - المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، (د.ت) .
- ٢٧ - المخزومي، مهدي، في النحو العربي قواعد وتطبيقات، دار الرائد العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٦.
- ٢٨ - المطلي، مالك، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .
- ٢٩ - ابن هشام، شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محبي عبد الحميد، توزيع دار الأنصار، ط١٥، القاهرة، ١٩٧٨ .
- ٣٠ - ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة، (د.ت) .